EMILE HENNEQUIN

CRITICA ŞTIINŢIFICA

EDITURA UNIVERS



ÉMILE HENNEQUIN

CRITICA ȘTIINȚIFICĂ

Traducere de LAURA ASLAN

Prefață de IRINA MAVRODIN

Editura „UNIVERS“

București, 1981

Prefaţă

E foarte cu putinţă ca Émile Hennequin să fi fost descoperit astăzi (marile istorii ale literaturii franceze îl ignoră cu desăvîrşire, nepomenindu-i nici măcar numele) în bună măsură pentru că titlul cărţii sale, Critica ştiinţifică, cristalizează pentru prima oară un concept în jurul căruia au loc în momentul de faţă arzătoare dezbateri. Ales în chip fericit, el sună ca un întreg program. Orientarea scientistă pe care o proclamă nu este însă de ajuns pentru a ne face să socotim că e vorba de un program critic foarte apropiat de cele actuale: critica lui Taine ea însăşi pornea de la acuzate convingeri şi criterii scientiste.

Ce se află în textul de dincolo de acest titlu? Logica intertextualităţii ne spune că, în funcţie de grila de lectură pe care i-o vom aplica, este foarte probabil că vom putea vedea în el cu precădere o prelungire şi o radicalizare a criticii deterministe a secolului al XIX-lea, sau, dimpotrivă, o „nouă ştiinţă" (cum îşi autodesemnează Hennequin tentativa) prefigurînd concepţii ale „criticii ştiinţifice" actuale.

Întrucît această „nouă ştiinţă" se separă de critica franceză (şi europeană) imediat, şi mai puţin imediat, anterioară ei? Pentru Hennequin, ce îşi asumă astfel un rol de iniţiator pe plan larg european, această separare este indiscutabilă, idee pe care ţine să o marcheze pe întreg parcursul demonstraţiei sale şi în mod special într-un capitol introductiv. El

are conştiinţa oricărui inovator: că îşi face lucrarea „împotriva" lucrării predecesorilor săi, continuînd-o totodată pe aceasta prin integrarea ei dialectică.

„Critica literară" (vom vedea din cele ce urmează că este implicată aici o opoziţie cu „noua ştiinţă" a „criticii ştiinţifice") de tipul celei exercitate de „Boileau şi Perrault asupra operelor lui Corneille şi Racine", se constituie ca „gen distinct în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea", în Franţa „prin La Harpe şi Saloanele lui Diderot, în Anglia prin Adisson, în Germania prin Lessing". Ea constă, după Hennequin, în examinarea şi evaluarea („stabilirea meritului"), operelor „în funcţie de gustul celui ce le analiza şi conform anumitor reguli stabilite prin tradiţie", în ultimă instanţă în funcţie de poetica lui Aristotel. E un „gen literar" (nu un discurs „ştiinţific") practicat de autori ce sînt „numai oameni de litere" (în opoziţie, se subînţelege, cu oamenii de ştiinţă care se vor dedica „noii ştiinţe"), presupunînd la cei ce o exercită „multe lecturi, memorie, un spirit deschis impresiilor artistice, înclinări hotărîte dar obişnuite, o anume moderaţie spirituală, datorită căreia aprecierile lor sînt conforme cu cele ale publicului, făcîndu-l pe acesta să le adopte". Reprezentanţii acestui „gen literar" („critica literară"), descris într-un mod care implică o presupoziţie — cît de actuală! — ce-i conferă un statut inferior celui al „criticii ştiinţifice", sînt, în secolul al XIX-lea, Sarcey, Nisard, Brunetière, critici, după Hennequin, „mai curînd doctrinari decît istorici". Două noi direcţii fuseseră însă iniţiate de Cousin şi Villemain care, deşi în parte continuă să procedeze în spiritul „criticii literare", adaugă, dat fiind „reapariţia în Franţa a ştiinţei şi a muzei istoriei", „judecăţilor lor critice despre operă, consideraţii asupra biografiei şi psihologiei autorilor pe care-i studiază, asupra moravurilor epocii în care aceştia trăiesc".

Sainte-Beuve şi Taine înaintează fiecare „în cele două direcţii deschise de Cousin şi Villemain". Primul este „un critic biograf ce nu vede în fiecare scriitor decît latura individuală"; cel de-al doilea, „un critic istoric sau mai exact spus sociologic, ce studiază prin intermediul scriitorului epoca reprezentată de acesta". După Hennequin, Sainte-Beuve con-

fundă două activități critice care nu au nici un raport între ele : pe de o parte el vrea să judece opera (să facă deci „critică literară"), pe de altă parte, să cunoască „natura individuală a autorului", „fără să izbutească să vadă că această cunoaștere nu afectează cu nimic plăcerea estetică pe care o pot oferi cărțile acelui autor". Dealtfel, mai arată Hennequin, în starea actuală a științelor e foarte dificil, dacă nu chiar imposibil, să discerni „acțiunea complexă exercitată de factorii exteriori asupra formării scriitorilor", care influențe, insistă el, „nu sporesc și nu diminuează cu nimic valoarea operei pe care au produs-o" : observație foarte pertinentă din perspectiva actuală, căci nu numai că exprimă o viziune întrutotul modernă cu privire la relația autor/om/operă, prin critica adusă „portretului" sainte-beuvian ca modalitate de evaluare a operei, dar și militează pentru puritatea demersului critic, împotriva eclectismului. Mai surprinși vom fi poate (surpriză ce va dispare pe măsură ce Hennequin va preciza scopul propriului său demers) constatînd că nu opera, ci „natura individuală" a autorului constituie unul din principalele obiective ale „noii științe".

Cazul lui Taine este socotit de Hennequin cu totul diferit : demersul acestuia este mai clar și mai decis, exprimînd o opțiune pentru direcția „științifică" (non-„literară"). „Avînd solide studii științifice, la fel de apt pentru cele mai mari generalizări ca și pentru cercetarea răbdătoare a detaliilor, însuflețit de îndrăzneala inovatorilor, el a silit critica să facă progrese considerabile și a constituit-o în știință." Taine nu mai evaluează operele și autorii pe care îi analizează. Însuși faptul că se ocupă de ei este dovada că îi consideră ca avînd valoare estetică. Obiectul lui, mai ales în Istoria literaturii engleze și în Filozofia artei este, pe de o parte, analiza raportului dintre autor și opera sa, pe de altă parte, analiza raportului dintre autor și ansamblul social din care acesta face parte. Metoda lui Taine este descrisă chiar de acesta ca „un fel de dialectică ce constă în a urca de la operă la omul fizic ce a produs-o, și de la acest om la omul interior, la sufletul său ; apoi la cauzele înseși ale acestei constituții psihologice". După Taine, aceste cauze rezidă „în

ansamblul circumstanţelor fizice şi intelectuale ce îl înconjoară pe autor", pe care el le grupează în trei serii: rasa, mediul fizic şi social, momentul, propunînd totodată o „lege de dependenţă mutuală" între o societate dată şi literatura ei. Taine consideră istoria în termeni de psihologie, pentru el cel mai semnificativ dintre toate documentele istorice fiind cartea, iar dintre cărţi, cea mai semnificativă, cea care are cea mai mare valoare estetică. Obiectivul lui Taine, formulat de acesta însuşi, este: „Vreau să scriu istoria unei literaturi şi să caut aici psihologia unui popor". După Hennequin, Taine a mers prin aceste idei cel mai departe în sensul „criticii ştiinţifice pure" (degajată deci total de prezenţa impură a unui demers critic „literar", existent încă şi la Cousin, şi la Villemain, şi la Sainte-Beuve, adică la precursorii mai timizi, ezitanţi încă, ai „noii ştiinţe"), nici unul dintre ceilalţi critici, francezi şi europeni (Paul Bourget, Jules Lemaître, Anatole France, Brandès, Matthew Arnolds, Pater, Vernon Lee, Symonds, Ruskin; Posnett doar va fi întreprins poate ceva asemănător), neputîndu-i fi comparaţi, în această privinţă.

Autorul Criticii ştiinţifice îşi numeşte astfel modelele parţiale, printre care Taine figurează în primul rînd. Enumerarea lor coincide cu „istoria dezvoltării treptate a estopsihologiei", primele încercări ale acesteia constînd în a determina caracteristicile operelor de artă, fără a le aprecia (subl. ns. — această repetată exigenţă a lui Hennequin ne-ar putea face să credem că „ştiinţa" sa e o nouă poetică), şi în a deduce de aici existenţa unei anumite constituţii psihologice a autorilor lor şi a celor în raport cu care, pentru anumite raţiuni, aceşti autori pot fi consideraţi ca fiind tipuri reprezentative (adică a cititorilor lor).

„Dezvoltarea treptată a estopsihologiei" este de fapt cea a „criticii ştiinţifice pure", cărora Hennequin îi dă un nume definitoriu pentru caracterul ei pluridisciplinar: estopsihologia este estetica interferată cu o psihologie văzută în dubla ei dimensiune individuală şi socială. De fapt, domeniul estopsihologiei, stabilit de Hennequin, după cum el însuşi recunoaşte, în linii doar foarte mari, şi care abia urmează a fi

mai specific circumscris (în Rezumatul de la sfîrșitul cărții definițiile sînt în schimb date în formulări definitive, ce vin în contradicție cu avansarea mai prudentă a asertiunilor precedente), se situează la locul de interferență nu a două, ci a trei științe: estetica, psihologia și sociologia. Cel puțin aceasta e o primă definiție. Pe măsură ce demonstrația se dezvoltă, se multiplică și științele ce se interferează: istoria, etnologia, fiziologia, etica. Aceasta este reținută alături de celelalte trei mai sus citate într-o ultimă definiție: situată la interferența dintre estetică, psihologie, sociologie și etică, estopsihologia „tranșează definitiv problema dintre artă și morală". Criticul își propune să exploreze cu de-amănuntul ceea ce a desemnat ca a fi domeniul „criticii științifice", „de la secțiunile unde investigația a fost dusă pînă foarte departe (aluzie mai ales la ceea ce el va numi „analiza estetică" — n.ns.) și pînă la cele unde ea nici nu a început încă", operație ce va fi urmată de cea prin care sînt definite „relațiile active și pasive ale noii științe cu cele ce s-au născut înaintea ei".

„Critica științifică" este așadar „estopsihologia". Ea e „știința operei ca semn", ca semn al spiritului care a produs-o, dar și ca semn pentru spiritul ce o receptează. Considerațiile de estetică de la care pleacă îi servesc doar ca „date prealabile" (tot astfel cum „legile mecanicii" sînt folosite în „fizică"), ea urmînd să determine psihologia artistului și a grupurilor umane cărora acesta le slujește drept tip.

Obiectul „estopsihologiei" e altul decît cel al „criticii literare", sau al „esteticii pure", care analizează opera de artă în „esența, scopul, evoluția ei", adică „în ea însăși", în vederea evaluării ei. Această coincidență a termenilor „estopsihologie" și „critică științifică" (pusă foarte bine în evidență și de identica lor relație de opoziție cu cel de „critică literară") devine pentru cititor o sursă de nedumerire: de ce oare cartea nu se numește Estopsihologia, titlu mai imediat adecvat conținutului ei? Critica științifică ar fi deci mai curînd un subtitlu.

„Estopsihologia" pornește de la anumite manifestări particulare ale unor „inteligențe" (opere de diferite feluri:

cărţi, compoziţii muzicale, statui, edificii), pentru a ajunge la acele inteligenţe înseşi şi la grupul de inteligenţe pe care acestea le reprezintă. Ea le analizează nu spre a stabili în ce măsură aceste manifestări sînt „frumoase", ci „pentru a afla modul în care ele realizează această frumuseţe", astfel încît să poată fi extras un ansamblu de particularităţi estetice permiţînd stabilirea, la autorii lor şi la cei ce le sînt asemănători (categoriile de „admiratori" corespunzătoare), „unei serii paralele de particularităţi psihologice".

„Metoda" e definită printr-un discurs lapidar de tip ştiinţific, manifestînd, în desăvîrşita lui despuiere, tendinţe „teroriste", ce consună extraordinar cu cele din unele discursuri critice actuale: „Estopsihologia este deci o ştiinţă: ea are un obiect, o metodă, rezultate, probleme. O analiză estopsihologică se compune din trei părţi esenţiale: dintr-o analiză a părţilor componente ale operei, a ceea ce ea exprimă şi a felului cum ea exprimă; dintr-o ipoteză psihofiziologică construind, cu ajutorul elementelor astfel descoperite, imaginea, reprezentarea spiritului al căror semn sînt, şi stabilind, pe cît posibil, faptele fiziologice aflate în corelaţie cu aceste fapte psihologice. În sfîrşit, într-o a treia parte, analistul, înlăturînd teoria insuficientă a rasei şi a mediului (teoria lui Taine — n.ns.), care nu este exactă decît pentru perioadele literare şi sociale primitive, considerînd opera însăşi ca semn al celor cărora ea le place, şi neuitînd că ea este pe de altă parte semn al autorului său, conchide, pornind de la acesta, în legătură cu admiratorii săi". Operele fiind în esenţă „ansamble de mijloace prin care se acţionează asupra simţurilor, capabile să suscite emoţii de un anume ordin", ce se caracterizează prin aceea că îşi sînt „propriul scop", netraducîndu-se în acte imediate („opera de artă este un ansamblu de semne scrise menite să producă emoţii inactive"), prima obligaţie a criticului va fi de a extrage dintr-una sau mai multe cărţi ale aceluiaşi autor, informaţii de natură psihologică (subl. ns.), determinînd natura şi particularităţile atît ale mijloacelor folosite cît şi ale emoţiilor produse de autor. Acest prim moment va furniza o nouă cunoaştere atît este-

ticii cît și psihologiei ; cel de-al doilea se raportează de asemenea la „psihologia generală", ajungînd însă nu la cunoașterea mecanismului mintal uman mediu, ci la cel al indivizilor excepționali (creatorilor ; cel de-al treilea moment va prilejui o cunoaștere privind relațiile dintre operă și admiratorul acesteia, ceea ce va îngădui întemeierea unei „științe care pînă acum nu exista decît cu numele : cea a psihologiei popoarelor". În virtutea substituirii ce se operează între o emoție reală și o emoție estetică, în virtutea slăbirii acelei forțe active care este emoția reală, slăbire pricinuită, în cazul unui individ sau al unui popor, de caracterul prevalent al sentimentelor estetice, criticul, prin analiză, va putea ajunge să cunoască „atît intensitatea cît și natura voinței într-un ansamblu social ce posedă o artă", cu alte cuvinte natura comportamentului unui popor (vedem acum mai clar de ce domeniul estopsihologiei este definit și la interferența cu etica). „În rezumat, estopsihologia constituie, prin analizele sale și dimpreună cu psihologia marilor oameni de acțiune (pe care Hennequin o consideră analogă cu cea a artistului, după cum și psihologia maselor care-i urmează este considerată de el ca fiind analogă cu psihologia consumatorilor de artă ; relația artist / „grupul său de admiratori" este de asemenea analogă cu relația „mare om de acțiune"/mase care-l urmează (n.ns.), psihologia aplicată (subl.ns.) a popoarelor și a indivizilor." Aceste relații (artist/public, conducător/mase), consideră în mod original Hennequin, sînt supuse „principiului imitației între organisme psihice asemănătoare", ceea ce reprezintă o varietate particulară a faptului de repetiție, fiind, se pare, o formă a acestui fapt mai proprie societății umane decît ereditatea. „Estopsihologia" se vrea deci o „estopsihologie completă", mijloc total de cunoaștere a indivizilor și a grupurilor umane, știință ce vizează stabilirea „legilor valabile pentru omul social". E o „reprezentare a criticii ce diferă în mare măsură de felul cum este ea concepută de obicei" : reînnoită, aceasta devine unul din „punctele de vîrf ale tuturor științelor vieții" (= științelor omului — n.ns.),

alcătuind, dimpreună cu acestea, o „imensă antropologie" (subl. ns.).

„Critica științifică", în concepția lui Hennequin, nu este deci o poetică, devreme ce nu are drept obiect opera ca atare iar demersul ei vizează, în ultimă instanță, participarea la constituirea unei antropologii totale. Este ea în schimb, cum ne-ar putea face să credem celălalt termen prin care este numită, o poietică? Fără îndoială că nu, devreme ce obiectul vizat nu este activitatea specifică prin care este instaurată opera, relația specifică ce-l unește pe artist cu opera sa pe cale de a se face. Ea nu este, evident, nici o estetică [1], de vreme ce nu urmărește să analizeze efectul operei asupra cititorului, ci psihologia celui ce a produs opera (ca „semn" al spiritului său, „semn menit să producă emoții — subl. ns. — inactive") și a celui ce o receptează. Demersul ei este de natură preponderent psihologică și sociologică (demersul estetic e dat ca procedură prealabilă), și scopul ei de asemenea. Tentația de a vedea în „estopsihologie" o încercare de a elabora o teorie a receptării (în sensul în care o înțelege Jauss și școala de la Konstanz) trebuie, de asemenea, abandonată: pentru Hennequin, e drept, lectura e „subiectivă", ea variază de la cititor la cititor, dar într-un mod care nu are nici o relație cu teoria „orizontului de așteptare", ceea ce variază fiind „intensitatea (subl. ns.) sentimentului" suscitat de operă. Situîndu-se doar la nivelul emoțional cu analiza sa, ignorînd total variația la nivelul semnificației, Hennequin ne interzice de fapt orice interpretare care ar putea presupune ca premisă implicită a tezei lui conceptul de „lectură plurală" aflat la baza teoriei moderne a receptării. Totuși, există în concepția sa un aspect ce ne poate interesa în cel mai înalt grad, și care permite o deschidere către ideea de pragmatică a operei de artă: opera este văzută în relația ei dinamică cu autorul

---

[1] Pentru definirea termenilor de poetică, poietică, estetică, cf. Paul Valéry, *Introduction è la poétique*, Gallimard, 1938; J.-J. Nattiez, *Pour une définition de la sémiologie*, in *Langages*, sept. 1975; Colectiv (sub direcția lui René Passeron), *Recherches poïetiques, I, II, Klincksieck, 1975, 1976.*

care a produs-o și cu publicul ei, ea este văzută „în act" și „situată". „Trebuie să ne obișnuim să considerăm opera în actul însuși al evoluției sentimentelor pe care e menită să le suscite"; opera nu trebuie considerată doar ca un „mecanism demontat", examinat în părțile lui componente, oricît de fină ar fi această „disecție", ca o mașinărie statică, ci în dinamica ei: „în această stare de descompunere, pentru cei ce au disecat-o astfel sau cărora le este înfățișată în bucăți, opera își pierde orice virtute operatorie, orice influență emoțională; ea este un mecanism ineficace, o mașină demontată, care, examinată în părțile ce o alcătuiesc, este în chip necesar în repaos, și prin chiar aceasta necunoscută în rațiunea ei de a fi. Opera se comportă în același fel, și, cînd i-ai înțeles părțile alcătuitoare și i-ai enumerat energiile, trebuie să o arăți în act (subl. ns.), acționînd, dezvoltînd într-un suflet uman undele de emoții (subl. ns.) pe care este menită a le suscita". Ea trebuie arătată, după ce prin analiză s-a pătruns în „interiorul" ei, în scopul de a pune în evidență „secretul cauzelor" prin care se explică efectul ce-l are, „frontal și dinafară, ca o forță al cărui șoc trebuie măsurat". Studiului prealabil al morfologiei operei de artă îi urmează așadar cel al „dinamicii operei", care reprezintă adevăratul scop.

Pentru Hennequin, critica trebuie să fie un demers rațional, sistematic, avînd un obiect clar delimitat și o metodă riguros elaborată (și verificabilă prin practică: în Appendice ni se oferă „planul unei analize de estopsihologie completă", aplicată „unuia dintre geniile literare cele mai complexe și mai vaste ale timpului nostru: Victor Hugo"). Statutul și procedurile ei sînt analoge cu cele ale celorlalte științe ale omului (recunoscute deja ca atare), și chiar, în anumite privințe, cu cele ale științelor exacte. În fapt, în ciuda voinței de rigoare, coerența argumentelor, ca și cea a frazelor, este pe alocuri subminată de o gîndire încă nu pe deplin clarificată, și care ne lasă, dar fără voia ei, să asistăm la efortul de clarificare. Ruptura dintre acest tip de discurs și ambiția de a propune o construcție impecabilă în logica-i carteziană,

caracterizează, în cea mai mare parte, Critica științifică a lui Émile Hennequin.

Dar cînd am închis cartea, prima iluzie se reface: titlul, intact în prima lui autonomie, dincolo de orice relație cu textul căruia-i aparține, strălucește din nou în totala lui deschidere spre textele „criticii științifice" de azi.

IRINA MAVRODIN



Cuvînt înainte

De la primele manifestări pînă la ultimele, critica operelor de artă marchează, în tot cursul evoluției sale, două tendințe divergente, definite astăzi antagonic. Nu trebuie să confundăm lucrări de tipul recenziilor din presă privind cartea zilei, al notelor bibliografice dintr-o revistă, al foiletoanelor în care se vorbește despre expozițiile sau piesele de teatru ale săptămînii, cu anumite studii, de pildă cu cele ale domnului Taine, cu un capitol din Rood despre pictură, cu cercetările lui Posnett privind literatura de clan, ale lui Parker despre originea sentimentelor legate de anumite culori, ale lui Renton și Bain despre formele stilistice. În timp ce scrierile din prima categorie țintesc de fapt să critice, să emită o judecată de valoare, să se pronunțe ferm asupra calității unei opere, fie ea carte, dramă, tablou ori simfonie, cele din a doua au, după cum se știe, cu totul alt scop: acela de a stabili, pornind de la caracteristicile unei opere, fie anumite principii estetice, fie existența unui anumit mecanism cerebral al autorului, fie configurația ansamblului social în care a luat naștere — de a explica, apelînd la legile evoluției organice sau istorice, emoțiile suscitate și ideile exprimate. Între analiza unui poem făcută doar în intenția de a-l găsi bun sau prost, operație aproape judiciară și comunicare cu caracter

confidențial, ce se concretizează în perifraze numeroase, în sentințe și în unele preferințe clar exprimate, și analiza aceluiași poem, de data aceasta cu scopul de a obține informații de tip estetic, psihologic, sociologic, travaliu pur științific ce se consacră detașării cauzelor de fapte, a legilor de fenomenele studiate, fără părtinire și fără deosebire, exista o mare diferență.

Primul gen de critică poate să-și păstreze denumirea inițială, dat fiind că nu este altceva decît simplă apreciere ; în ce privește al doilea gen, s-ar cuveni să începem a-l denumi printr-un cuvînt propriu : acela de estopsihologie ar putea fi atribuit categoriei de cercetări în care operele de artă sînt considerate indicii ansamblului psihic al artistului sau al popoarelor. Dar acest cuvînt este incomod de folosit, dizgrațios : să ne fie iertat dacă-l vom întrebuința uneori, oricum vom căuta să-l înlocuim pe cît posibil cu termenul de critică științifică, termen diferit de cel de critică literară într-un sens ce rămîne a fi precizat.

CRITICA ȘTIINȚIFICĂ

EVOLUȚIA CRITICII

Critica literară modernă, ale cărei începuturi au fost marcate de studiile lui Boileau și Perrault despre Corneille și Racine, apare ca gen de sine stătător abia în a doua jumătate a secoului al XVIII-lea odată cu La Harpe și Diderot *(Saloanele)* în Franța, cu Addison în Anglia și Lessing în Germania. Aceasta se rezumă la examenul critic al unor scrieri clasice sau moderne, în conformitate cu gustul celui ce-și propunea să vorbească despre ele dar și al unei grupări literare, ținîndu-se totodată cont de unele reguli tradiționale. Asumîndu-și public rolul, criticul considera că verdictul său era implicit în asentimentul multor cititori. Ori de cîte ori își manifesta aprobarea sau dezaprobarea față de o anumită operă, criticul făcea întotdeauna apel la reguli, care nu sînt altceva decît opiniile mai generale ale predecesorilor săi, și, în ultima instanță, la Aristotel. A scrie despre o carte însemna deci a spune dacă acea carte este sau nu pe placul celui ce trebuie să-și dea verdictul, după cum este sau nu pe placul unui mare număr de indivizi ce-i împărtășesc de obicei opiniile, sau ar fi putut să fie, sau să nu fie, pe placul unor autori demni de toată stima, în virtutea unei ipoteze confirmate de unele pasaje din operele lor.

Acest gen de critică literară, critică al cărei obiect se cerea determinat cu exactitate, a fost practicat în

exclusivitate atît în secolul al XVIII-lea, cît și la începutul secolului al XIX-lea. După cîte știu, toți eseiștii au făcut-o cu religiozitate. Articolele bibliografice din ziare și reviste, cronicile plastice și muzicale, pînă și polemicile care au marcat unele evenimente literare, cum ar fi romantismul și realismul, sau obișnuitele foiletoane săptămînale, mai ales acelea în care părerile domnului Sarcey despre teatru sînt confirmate de părerile burgheziei pariziene și de unele axiome de natură îndoielnică, respectă întocmai acest model. Din această categorie mai fac parte, în ciuda unor diferențe formale, majoritatea portretelor literare, articolele savante și părtinitoare ale domnului Brunetière, majoritatea istoriilor literare, istorii care, ca și opera majoră a domnului Nisard, au mai degrabă un caracter doctrinar decît unul istoric. Această formulă de critică trece drept un gen literar ce nu poate fi practicat decît de literați. Ea este condiționată de bagajul de lecturi, de memorie, de o inteligență sensibilă la impresiile artistice, de unele aptitudini manifeste dar nu excepționale, de o anumită moderație afectivă ce ar pune aprecierile criticului în concordanță cu cele ale publicului, determinînd astfel preluarea lor. Căci critica literară constă în a exprima păreri, iar acestea nu au nici o valoare atîta timp cît nu sînt împărtășite.

Există însă unele lucrări despre operele de artă, atît în afara cît și în cadrul acestui gen literar tradițional, ce nu pot fi incluse în categoria celor susamintite decît printr-o eroare de exprimare. Începînd cu Restaurația și după aceea, cînd, în Franța, știința și muza istoriei sînt reactualizate, unii profesori de la Sorbona (Cousin referitor mai ales la secolul al XVII-lea și Villemain la clasici) au adăugat la comentariile lor critice unele considerații privind biografia și spiritul autorului precum și moravurile vremii. În primul rînd, firește, se punea problema dacă opera de artă place sau nu, și de ce ar trebui să placă sau

nu ; dar, pe de altă parte, se încerca să se definească personalitatea autorului, cu alte cuvinte tipul de inteligență care o produsese, și contextul istoric, sau mai bine zis social, în mijlocul căruia își făcuse apariția opera. Pentru a putea poseda acest gen de informații, criticul literar trebuia să fie dublat de un istoric sau de un biograf și să pătrundă în domeniul științelor morale. Noile direcții de cercetare au fost preluate respectiv de Sainte-Beuve și de domnul Taine. Sainte-Beuve a fost un critic biograf, preocupat doar de ceea ce individualizează un scriitor, ca și domnul Edmond Sherer astăzi. Domnul Taine este ceea ce se cheamă un critic istoric, sau mai exact sociologic ; pentru el scriitorul este întîi de toate reprezentantul epocii în care trăiește, direcție urmată mai apoi de domnul Mézières și de domnul Deschanel.

Metoda folosită de Sainte-Beuve și scopurile sale sînt destul de clar formulate într-un articol despre *Chateaubriand văzut de un prieten apropiat*, cuprins în volumul III din *Noile comentarii de luni*. Sainte-Beuve spune că el nu se poate pronunța definitiv asupra unei opere „făcînd abstracție de personalitatea celui ce a scris-o". El regretă, în iulie 1862, că „știința moralistului" nu era încă o știință, aflîndu-se abia, în stadiul anecdotic, ca să-i spunem astfel. Prin urmare, critica rămîne o artă ce pretinde de la cel ce o practică anumite calități înnăscute. În concluzie, pentru a cunoaște un autor sînt necesare unele date privind locul de baștină, rasa din care face parte, familia, astfel încît trăsăturile lui să fie deduse din cele ale ascendenților. Dacă acest lucru este posibil, atunci trebuie să se treacă la verificarea informațiilor astfel culese, verificare ce-ar consta în studierea trăsăturilor specifice ale fraților, surorilor și descendenților autorului respectiv. În aceeași ordine de idei, se culeg informații privind copilăria, educația și, în sfîrșit, grupările literare din care a făcut parte la începutul carierei sale. Aici Sainte-Beuve redevine ambi-

guu și declară pe nerăsuflate că : „Oricare din operele unui scriitor, văzută, abordată de pe aceste poziții, își dobîndește întreaga semnificație, cea literară, cea istorică, numai după ce a fost raportată la împrejurările generale al epocii în care și-a făcut apariția. A fi, în materie de istorie literară și de critică, un discipol al lui Bacon, mi se pare un imperativ al timpurilor noastre și o excelentă condiție primă implicită în primul rînd unei aprecieri judicioase și mai apoi delectării."

Ceva mai departe, Sainte-Beuve reia ideea exprimată în cea de-a doua parte a frazei, dezvoltînd-o : În aprecierea unui autor, trebuie să se țină seama de discipolii și adversarii lui, de diferitele ipostaze ale talentului său, de opiniile sale privind unele probleme de ordin general, să se reducă natura lui morală, în fine, la o formulă exactă și concisă.

Sperăm că se va fi făcut deosebirea dintre cele două categorii de cercetare considerate de Sainte-Beuve ca fiind una singură. Pe de o parte, vrea să judece autorul și face critică propriu-zisă (definită de noi mai înainte), iar pe de alta, vrea să-l cunoască, nerealizînd că individualitatea autorului nu poate aduce nici un fel de prejudicii plăcerii estetice pe care ar provoca-o operele sale. Pentru a le judeca, el caută să determine majoritatea factorilor ce-ar fi putut influența formarea intelectuală a autorilor respectivi : cadrul natural, antecedentele ereditare, educația. Ar fi inutil să demonstrăm aici că, în stadiul actual al științei, influențele despre care vorbeam, nete în cazul mediei, exercită o influență cît se poate de arbitrară și foarte greu de definit asupra formației scriitorilor. Dealtfel, ele nu aduc vreun prejudiciu și nici nu conferă un plus de valoare producțiilor lor.

Cu domnul Taine, critica a cîștigat o inteligență pătrunzătoare și solidă. Avînd o serioasă forma-

ție științifică, dînd dovadă de o remarcabilă capacitate de a generaliza, dar și de a se concentra cu multă răbdare asupra detaliilor, animat de o cutezanță novatoare, domnul Taine contribuie considerabil la mersul înainte al criticii literare, instituind-o ca știință. El renunță de la bun început, practic, fără comentarii, să elogieze sau să blameze fie operele, fie scriitorii de care se ocupă. Însuși faptul că o face i se pare a sublinia îndeajuns poziția sa față de o operă meritorie sau semnificativă. După ce și-a exprimat astfel bunăvoința sau sincera sa admirație, se consacră, în fine, unor probleme care, după opinia domniei sale, sînt esențiale în cazul de față. Este vorba atît de raportul dintre autor și operă, cît și de raportul ce se stabilește între autori și contextul social din care fac parte, probleme delicate și fecunde, pe care domnul Taine are meritul de a le fi sesizat cel dintîi și dezbătut în operele sale cele mai importante : *Istoria literaturii engleze* și *Filosofia artei*.

În prefața la *Istoria literaturii engleze*, domnul Taine declară că metoda sa este un soi de dialectică ce-ar consta în a se întoarce de la opera literară la persoana fizică ce a produs-o, de la persoana fizică la personalitate, și în cele din urmă la înseși cauzele care au determinat această constituție psihică. După opinia domnului Taine, aceste cauze rezidă în ansamblul geografic și social în mijlocul cărora a apărut scriitorul și se reduc la trei factori principali : rasa, mediul geografic și social, momentul. El fundamentează astfel legea interdependenței dintre o societate dată și literatura sa. Socotind istoria o problemă de psihologie și făcînd profunda constatare că dintre toate documentele cu caracter istoric cel mai semnificativ este cartea, iar dintre toate cărțile cea mai semnificativă este cartea cu cea mai mare valoare literară, domnul Taine ajunge la concluzia din prefața amintită, concluzie ce rezumă practica unui întreg sistem : „Încerc să scriu istoria unei literaturi

căutînd să definesc prin aceasta psihologia unui popor." Iată deci, în linii foarte mari, teoria sa. În prima parte din *Filosofia Artei,* se ocupă cu precădere de influența mediului social și istoric în care își face apariția artistul, făcînd abstracție de rasă și de locul de baștină. El reia unul din punctele sale principale susținînd că participarea artistului la problemele contemporanilor săi, imitarea stărilor lor sufletești, receptivitatea lui în ce privește sfaturile primite cît și acceptarea verdictului opiniei publice, atunci cînd este vorba de operele sale, vor distruge acele tendințe prea puțin conforme cu caracterul general al epocii, sau cel puțin le vor împiedica să se manifeste. Domnul Taine se străduiește să demonstreze valabilitatea acestui sistem (ca și a celui de mai înainte) aplicîndu-l. În această ordine de idei, încearcă să arate că specificul scriitorilor englezi este determinat de particularitățile rasei anglo-normande, că sculptura greacă sau pictura olandeză și flamandă reflectă vădit caracteristicile locurilor și epocilor respective.

În operele sale mai puțin importante *(Eseuri de critică și istorie, Tit Liviu, La Fontaine, Idealismul englez),* domnul Taine continuă și perfecționează critica biografică practicată de Sainte-Beuve, străduindu-se să folosească teoria influenței rasei și a mediilor în analiza unor cazuri izolate. Pornind de la principiul că trăsăturile morale, ca și cele fizice, sînt dependente și determinate de mediul înconjurător, el schițează biografia scriitorului analizat arătînd în ce țară s-a născut și unde a trăit. Apoi, analizîndu-i opera și desprinzîndu-i caracteristicile, trece la definirea spiritualității artistice, printr-o formulă alcătuită din mai mulți termeni. Astfel Saint-Simon este un gentilom feudal pus în situația să ducă o existență de curtean, un ambițios, o fire pasionată, artist din născare și scriitor de nevoie ; Tit Liviu — un orator silit de împrejurări să facă istorie ; Balzac — un om de afaceri,

un parizian, o fire expansivă, o inteligență savantă dotată pentru filosofie, un misionar. Aceste lucrări marchează tendința, din ce în ce mai accentuată, de a privi studiul operelor literare ca pe un compartiment al științelor morale. Domnul Taine intenționează să demonstreze, adoptînd un punct de vedere istoric, faptul că o serie de documente, neluate în seamă, sînt aici, la dispoziția noastră, pentru a ne furniza date referitoare la oamenii de ieri și de azi. În acest scop, el acumulează fapte, confruntă ce-au spus unii autori cu ceea ce s-a spus despre ei, povestirile istorice și caracterele literare, expune și povestește, generalizează și trage concluzii, cu alte cuvinte încearcă o demonstrație în loc să emită judecăți de valoare, să susțină sau să atace o estetică. În loc să elogieze, analizează, comentează ; în loc să defăimeze, rezumă. Pentru domnul Taine, opera de artă nu este de sine stătătoare, ci este *semnul* omului sau poporului pe care și-a propus să-l cunoască. După ce i-a parafrazat frumusețea și a vorbit fără exagerare, dar și fără rezerve, despre plăcerea sau emoțiile ce le poate provoca, domnul Taine declară că opera de artă este un mijloc de a pătrunde în sufletul autorului și mai apoi în sufletul contemporanilor și compatrioților săi. Pornind de la literatură, el izbutește să definească acel ceva mult mai profund chiar decît istoria : stările sufletești intime și succesive ale unui întreg popor. Astfel, opera sa marchează o nouă direcție și un moment important în critica literară.

Domnul Taine s-a apropiat cel mai mult de critica științifică propriu-zisă. După publicarea *Istoriei literaturii engleze,* această metodă nu a mai înregistrat demersuri demne de luat în seamă. Valoarea literară a *Eseurilor de psihologie* ale domnului Paul Bourget a fost numaidecît recunoscută ; dar se pare că acestea nu aduc nimic nou pe plan științific, iar autorul lor nu ține să-și susțină tezele. Analiza scriitorilor are un caracter cît se poate de general, ca și

la domnul Taine. Domnul Bourget nu insistă în motivarea aserțiunii principale din prefețele sale, aceea că scriitorii dintr-o perioadă anume determină caracteristicile perioadei imediat următoare. Cronicile domnului Lemaître și cele ale domnului France abundă în dizertații încîntătoare și futile. Articolele domnului Geffroy sînt de fapt simple aprecieri, iar în eseurile sale (oricare ar fi meritul lor), domnul Sarrazin face o analiză superficială. În admirabilele sale studii despre scriitorii ruși, domnul de Vogüe este esențialmente moralist. Critica de artă nu a căpătat un caracter științific interesant decît în scrierile domnului Taine. Critica muzicală, cu excepția unor lucrări de estetică pură, și critica teatrală nu aduc nimic nou. În exterior situația este aceeași. Atît lucrările domnului Brandes, de pe pozițiile lui Sainte-Beuve, cît și critica engleză în varianta teologică a domnului Arnolds, istorică și retorică a domnului Pater, estetică a lui Vernon Lee și Symonds și, în fine, idealistă a lui Ruskin, nu contează. Doar domnul Posnett, în cartea sa *Literatura comparată,* aprărută recent, privește dintr-un unghi nou problema morfologiei artistice, străduindu-se să determine, din păcate într-o înșiruire artificială, influențele exercitate de diferitele forme de viață socială, clanul, comunitatea urbană, națiunea, cosmopolitismul, asupra formei literare, a caracterizării personajelor de pildă, sau a descrierilor de natură.

Așadar, istoria dezvoltării progresive a estopsihologiei se oprește aici. Primele lucrări aparținînd acestei științe s-au ocupat de determinarea caracteristicilor operelor de artă, fără să se treacă la aprecieri, și, prin intermediul lor, de definirea constituției psihologice a autorilor respectivi, precum și a celor pe care îi reprezintă din anumite puncte de vedere. Deci estopsihologia este o știință prin care, pornind de la unele manifestări particulare ale unor inteligențe,

se poate ajunge la însăşi inteligenţa creatoare şi la grupul spiritual pe care-l reprezintă.

Manifestările analizate — cărţile, partiturile, tablourile, sculpturile, monumentele — au ca factor comun calitatea de a fi „estetice", de a se vrea frumoase şi emoţionante. Dar obiectivul analizei estopsihologice nu este determinarea gradului, ci a modului în care se realizează frumuseţea lor artistică, în ce fel sînt originale, individuale, în fine astfel alcătuite încît, analizîndu-le, să se poată deduce particularităţile lor estetice ce-ar corespunde unei serii paralele de particularităţi psihologice, comune atît creatorilor, cît şi semenilor lor. Deci estopsihologia nu-şi propune să stabilească valoarea operelor de artă şi pe cea a procedeelor generale de realizare ; aceasta cade în sarcina esteticii pure şi a criticii literare. Ea nu se preocupă de esenţa, finalitatea, evoluţia operei de artă în sine, ci doar de relaţiile ce se stabilesc între particularităţile operei şi anumite particularităţi psihologice şi sociale, de calitatea ei revelatorie. Estopsihologia este ştiinţa operei de artă în calitatea ei de semn.

Dacă această ştiinţă este obligată să plece de la anumite consideraţii de ordin estetic, ea le utilizează oricum ca date prealabile, după cum fizica pură foloseşte legile mecanicii. Pe de altă parte, fixîndu-şi ca obiectiv determinarea riguroasă şi particularizantă a unei naturi spirituale creatoare, este pusă în situaţia să recurgă la unele noţiuni generale despre inteligenţa umană oferite de psihologie ; căutînd să definească particularităţile grupărilor umane pe care le-ar reprezenta artistul, este totodată determinată să apeleze la sociologie şi etnologie. Domeniul propriu-zis al criticii ştiinţifice trebuie fixat provizoriu, între aceste trei ştiinţe : estetica, psihologia şi sociologia. În paginile următoare ne vom ocupa de explorarea lui atentă, începînd cu compartimentele în

care investigarea este foarte avansată și terminînd cu acelea care n-au fost încă abordate. Apoi vom trece la definirea relațiilor, active sau pasive, dintre noua știință și surorile ei mai mari. Dar cum ne aflăm abia la început, cum nu și-a dus încă sarcina la bun sfîrșit și nici nu a epuizat toate problemele, ceea ce ne rămîne de făcut e mai degrabă un program decît o expunere.

ANALIZA ESTETICĂ

I

Teoria analizei estetice ; opera de artă. Conform definiției noastre, în critica științifică, pentru a se ajunge de la opera de artă la determinarea particularităților unor indivizi al căror semn este, în virtutea unor relații pe care le vom numi în paginile următoare, va trebui să se înceapă cu analiza cărții, tabloului sau simfoniei ce ne interesează. Operele de artă sînt de fapt tot atîtea mijloace de acțiune asupra simțurilor, menite să suscite emoții de un anumit tip. În ce privește opera literară, ea este un ansamblu de fraze scrise sau vorbite care, prin imagini de tot felul, fie vii și concrete, fie vagi și abstracte, declanșează, la cititori sau ascultători, o emoție specială, emoția estetică, caracterizată prin aceea că nu se traduce în acte, că este gratuită, scop în sine.

Această definiție nu se deosebește prea mult de cea dată de domnul Spencer și a cărei argumentare, cuprinsă în parte în *Principii de filosofie* și *Eseuri*, ar necesita chiar un tratat. Definiția domniei sale, recent atacată de cîțiva esteticieni francezi [1], ar putea părea

[1] În special domnul Guyau într-o carte, dealtfel excelentă, intitulată *Probleme de estetică contemporană*. Obiecțiile domnului Guyau la teoria care face din opera de artă un joc, un mijloc artificial de a provoca o emoție fictivă,

incompletă, totuşi noi o reţinem. Considerăm că această definiţie, ca orice definiţie valabilă, exprimă cu exactitate nu un anumit stadiu al operei de artă, ci evoluţia, sensul dezvoltării ei, şi ţelul de care se apropie cel mai mult cele superioare [1]. În orice caz, chiar din punctul de vedere al unei persoane de bun simţ, această opinie, care e şi a noastră, pare să conţină un sîmbure de adevăr. Un roman, de pildă, este un ansamblu de fraze scrise, menite să reprezinte un spectacol emoţionant; emoţia încercată în timpul lecturii şi imediat după constituie un scop în sine. Acest tip de emoţie, ca orice reprezentare, este mai slabă decît emoţia provocată de acelaşi spectacol în planul realităţii; ea este inactivă în sensul că cel ce o încearcă nu trece imediat la acte şi nici nu este tentat să o facă. Nu sărim în ajutorul eroului pe cale de a fi asasinat în ultimul capitol, iar dacă se căsătoreşte, bucuria noastră nu are nici un fel de urmări practice. Fie că artistul se foloseşte de elemente reale, ce acţionează asupra sensibilităţii noastre prin caracterul lor veridic, fie de aceleaşi elemente dar de o mai mare valoare emoţională, excepţionale, ce acţionează prin caracterul lor ideal, fie că se foloseşte de fapte descrise cu minuţie, ca în

privesc ipoteza ce pare să înlăture, atunci cînd e vorba de artă, noţiunile de agrement, de utilitate, de realitate, de bunătate. Domnul Guyau revendică dreptul lucrurilor pozitive, utile, agreabile, de a suscita emoţii artistice. Dar nu aceasta este problema. Căci lucrurile pozitive, utile, nu suscită asemenea emoţii decît atunci cînd sînt şi frumoase, iar aceste emoţii estetice sînt foarte diferite de cele provocate de faptul pozitiv în calitatea lui de fapt pozitiv doar. Spectacolul unui coş cu piersici este fără îndoială estetic; dar o strachină cu pateu de ficat sau o bucată de stofă moale? Domnul Guyau uită să arate că: 1) emoţia estetică provocată de ceva util este de aceeaşi natură cu plăcerea resimţită în clipa în care simţi nevoia lui; 2) obiectele utile, agreabile, gustoase, reale, concrete pot provoca o emoţie estetică atunci cînd sînt doar utile etc.

[1] V. definiţia dată de domnul Sully Prudhomme în *Expresia*: „Orice operă de artă caută să emoţioneze printr-un anume complex de sentimente".

proza realistă, fie de cuvinte, și deci de abstracțiuni, ca în poezie, și-ntr-un caz și-n celălalt își propun același lucru: să provoace emoții, emoții sterile.

Vom căuta să aflăm, ceva mai departe, dacă aceste emoții, gratuite pe moment, nu determină în cele din urmă o anumită conduită, deci dacă ceea ce citim nu influențează felul nostru de a fi, și dacă obișnuința acestor emoții, de orice natură ar fi ele, nu antrenează anumite consecințe de ordin moral. Dar, lăsînd la o parte aceste rezerve, se poate spune că opera literară este un ansamblu de semne scrise, menite să provoace emoții inactive [1]. Așadar, analistul ce-și propune să culeagă din cartea sau cărțile unui autor date referitoare la psihologia acestuia trebuie să înceapă cu determinarea naturii, a particularităților, atît a procedeelor cît și a emoțiilor provocate de autorul respectiv. Problemele lui vor fi următoarele: care sînt emoțiile suscitate de întreaga operă a unui autor și prin ce mijloace; ce exprimă acel autor și cum?

Ordinea în care vor fi dezbătute aceste probleme nu este importantă. Soluționarea uneia nu implică soluționarea celeilalte. Așadar, se poate începe cu determinarea particularităților formale și termina cu motivarea lor, sau invers, de la emoții la artificiile care au dus la ele.

Să luăm al doilea caz. Analistul, printr-o lectură susținută și variată a celor mai importante opere din literaturile lumii, ajunge să-și facă o idee despre media genului care-l preocupă, de pildă despre roman. Prin urmare, el este capabil să discearnă, apelînd la sistemul său de referințe, ceea ce este remarcabil, ori-

---

[1] Domnul Guyau *(Probleme de estetică contemporană)* se apropie foarte mult de această afirmație. A se vedea la p. 20 și mai departe, la p. 77, următoarea definiție a frumosului: „Frumosul este perceperea unei acțiuni ce stimulează existența și provoacă delectarea prin sesizarea rapidă a acestui stimul general".

ginal, caracteristic în obiectul său de studiu. Cartea este citită atent și metodic, cu creionul în mînă, iar observațiile făcute devin note sistematice. La un moment dat va încerca să determine cantitatea, natura și intensitatea emoțiilor, să le clasifice ; atunci se va pomeni țintuit pe loc de o dificultate ce pare să le fi scăpat celorlalți esteți.

Într-adevăr, toate sistemele de clasificare separă emoțiile obișnuite de cele estetice socotite categorie aparte [1]. Or, noi am spus că emoția estetică este o formă inactivă a emoției obișnuite. Orice emoție obișnuită poate deveni estetică, fapt ce poate avea oricînd loc, cu oarecare modificări, în prezența unei opere de artă. Pe de altă parte, emoțiile artistice nu pot fi clasificate la fel ca cele obișnuite. Clasificările raționale se bazează pe un anume criteriu ce nu intră în discuție atunci cînd e vorba de emoțiile estetice : plăcerea și durerea. Cum spune domnul J. Milsande (*Estetica engleză*, p. 125) : „Frumosul, sau cel puțin ceea ce a fost desemnat sub acest nume, plăcutul..., nu reprezintă decît una din octavele imensului registru al artei. Ceea ce este tragic, teribil, straniu și chiar urît, ca și ceea ce este admirabil, grațios, armonios îi aparțin în egală măsură. El cuprinde toate valorile emoționale, toate calitățile prin care lucrurile reale sau imaginabile ne atrag sau ne provoacă o repulsie". Or emoțiile resimțite cel mai dureros, mai patetic, în timpul lecturii, chiar cele care storc lacrimi persoanelor sensibile, de pildă moartea tragică a eroului sau vreo altă nenorocire vrednică de plîns, nedreptatea, răutatea, violența, reaua-voință sînt foarte puternice, aproape la fel de puternice ca cele provocate de spectacolul real al acestor mizerii. Dar ele sînt aproape cu totul lipsite de amărăciune și provoacă, pe plan psihic în special, o excitație difuză, mai mult exaltantă decît deprimantă.

---

[1] V. Bain, *Emoții și voință*, I, 14, Wundt, *Psihologia fizică*, IV, 18.

Același lucru se petrece cu cărțile cele mai hazlii ; excitația este mai puternică decît bucuria. Aceste emoții se aseamănă foarte mult, ceea ce le deosebește este totuși gradul lor diferit de intensitate, mult mai mare în cazul celor patetice. Sentimentele provocate de una din comediile lui Shakespeare sau de *Hamlet* nu diferă prea mult dacă facem excepție de stilul, registrul, forța lor evocatoare ; în orice caz, ceea ce le deosebește nu are nici o legătură cu deosebirea dintre cele două piese. Ambele piese stîrnesc mai mult interes decît o emoție vie, sau entuziasm, cu alte cuvinte o gamă întreagă de simple excitații neutre, plăcute ca excitații. Fapt este că, de cînd există artă, scriitorii, pictorii, compozitorii nu s-au sfiit niciodată să reprezinte în operele lor spectacolele cele mai patetice, să folosească modulațiile cele mai tînguitoare ; genurile cele mai apreciate de public sînt cele tragice ; cele mai importante opere de artă ale omenirii sînt cele în care imaginile sînt triste, iar ideile, funeste și totodată grandioase, sesizante, încîntătoare. Oricît ar fi de puternice, ele nu provoacă niciodată o suferință răufăcătoare, un rău în adevăratul înțeles al cuvîntului, un rău de care să vrei să te aperi [1].

[1] Veron *(Esthétique)* admite acest fapt declarînd că sentimentul de admirație pentru geniul artistului este mai puternic decît repulsia provocată de obiectele reprezentate. Nu ni se pare că această opinie rezistă la analiză. Iago poate impresiona o persoană obișnuită nu pentru că aceasta ar intui, sau chiar ar înțelege, arta și îndrăzneala de care a dat dovadă poetul în alcătuirea personajului respectiv : arta și îndrăzneala poetului sînt recunoscute *a posteriori*, în urma unui examen critic minuțios și dificil. Véron greșește atunci cînd atribuie unui simplu admirator calitățile și dispoziția spirituală proprii unui analist. Or, cel ce admiră nu mai analizează. Aceasta ar fi rezerva noastră. Astfel, definiția frumosului în concepția lui — definiție în care elementul emoțional asupra căruia insistăm este subliniat — ni se pare valabilă : „Ori de cîte ori, un artist, aflat sub imperiul unei emoții puternice, exprimă această impresie printr-un procedeu oarecare... opera este frumoasă în funcție de... caracterul profund

Această calitate esențială a emoțiilor estetice — indicele lor slab de bucurie și suferință, preferate, fiind, dintotdeauna, cele ușor triste — nu a fost de fapt clar sesizată de nici un estet sau psiholog. Nu intenționăm să insistăm în această problemă, dealtfel, nu face parte integrantă din lucrarea de față, dar credem totuși că pe viitor va trebui să deosebim în emoția obișnuită (nu estetică) : pe de o parte, excitația, exaltarea neutră, caracteristica sa proprie și constantă, iar pe de alta, un fenomen cerebral, adițional, ce declanșează un anumit număr de imagini plăcute sau dureros impresionante asociindu-se cu fondul originar, colorîndu-l sau, altfel spus, conferindu-i o tonalitate și provocînd sentimente de durere sau bucurie propriu-zise, atunci cînd concep eul ca pe un subiect ce suferă sau se bucură.

Dacă admitem această ipoteză, restul devine foarte simplu. Emoția estetică provocată de o reprezentație se va deosebi de cea provocată de un spectacol real, cu atît mai mult cu cît am fost participanți activi. În prima situație, emoția estetică, păstrînd intact elementul excitație, reduce la minimum de intensitate elementul declanșator de imagini patetice sau plăcute ce se asociază de obicei cu excitația, dar rămîn inerte pentru că sînt fictive, mincinoase, inofensive. Dimpotrivă, atunci cînd este vorba de o emoție reală, imaginile au întreaga intensitate pe care le-o conferă certitudinea realității lor și, în cazul participării, certitudinea că vor trece la stadiul de senzație. Cauzele emoției estetice, spre deosebire de cele ce declanșează

---

al impresiei exprimate și de gradul de receptare a germenilor creatorului".

Guyau *(op. cit.)* împărtășește opinia eronată a lui Véron. Léon Dumont *(Théorie scientifique de la sensibilité)* consideră că în operele patetice interesul subzistă în virtutea unui sentiment de milă și de repulsie asemănătoare cu cele inspirate de spectacolele patetice reale. În ce privește muzica, de pildă, sau poemul *Dvina Commedia*, aplicarea acestui principiu ar întîmpina o serie de greutăți.

o emoție reală sînt : o plăsmuire pe care o intuim falsă și cu nimic amenințătoare, plăsmuire tulburătoare ale cărei imagini — mereu contrazise în virtutea caracterului lor factice, reprimate și modificate de realitatea înconjurătoare, de deplina cunoștință a sentimentului de siguranță încercat de subiect, de nonsuferința sa — încetează să mai acționeze ca imagini reale, nu mai urmează circuitul mental, nu se mai asociază cu perspectiva unui sentiment real de durere sau plăcere personală, rămînînd astfel simple excitante. La spectacolul unei lupte cu spade neutralizate nu vezi decît ridicolul exercițiului.[1]

Or, dacă acceptăm teoria domnului Spencer după care bucuriile sînt sentimente moderate iar durerile, profunde, ne vom da imediat seama de ce, în operele cele mai emoționante și totodată cele mai prețuite, evenimentele și ideile sînt întristătoare. Aici, emoția provocată de imaginile fictive, patetice, va fi foarte puternică, fiind factice, fictivă, estetică, nu va fi foarte puternică decît ca excitație și nu ca suferința reală. *Hamlet, Divina Commedia,* o Simfonie (în do diez minor), o catedrală gotică, *Bunul Samaritean* de Rembrandt sînt opere excitante în cel mai înalt grad, pentru că sînt triste și despuiate totuși de tristețe, pentru că ele provoacă șocul dar nu și rana durerii. Deci cuvintele „senzația de frumos" vor desemna următoarea stare de spirit : excitație intensă provocată de unul sau mai multe sentimente obișnuite ; absența unor imagini concrete, adică resimțite individual ca întristătoare, ce susține sau potențează de obicei această excitație foarte puternică, altfel spus, emoția vie, șocul durerii, dar nu și amărăciunea sau groaza ce le însoțește. Suferința deplină, cea reală, și dorința de a o evita fiind mobilurile ultime ale întregii activități animale, umane și sociale, este de înțeles de ce emo-

---

[1] Kant, *Critica puterii de judecată*, 1, 2 : „Frumosul este obiectul unei satisfacții dezinteresate".

țiile estetice cele mai puternice nu duc la acțiune așa cum am mai spus-o la începutul acestui capitol. Aceste emoții cuprind toate suferințele chinuitoare ale existenței, dar fără fiorii pe care ți-i dă iminența pericolului, spaimele, amenințările, o nenorocire ce va să vină sau una trecută. Arta generează o viață afectivă intensă, în afara suferinței reale, a unor acte; frumosul este caracterul subiectiv, opțiunea determinantă, prin care, pentru o persoană dată, reprezentările devin astfel inofensive și exaltante; arta și frumosul ar fi cuvinte goale de sens dacă omul ar fi pe deplin fericit și ar putea să se lipsească de iluzia fericirii, după cum nici n-ar mai tinde către ea mereu, chinuitor, zadarnic, prin religie, morală și știință!

Aceste considerațiuni ne vor fi de folos în determinarea naturii înseși a diferitelor mijloace de expresie artistică: sugestia, expresia, simbolul. Dacă emoția estetică este o excitație globală, dacă o emoție este acea cutremurare difuză ce însoțește formarea unei idei, dacă ea este o idee inadecvată, forma vie a unei stări sufletești născînde, atunci considerabila influență emoțională a mijloacelor de expresie sugestive va fi lesne de conceput. Modurile de expresie sugestive, alegoria, aluzia, procedeul suprapunerii de pete informe folosit de unii pictori, muzica infinită a lui Wagner, nonfinitul în compoziție etc., nu sînt de fapt mijloace de expresie reprezentative, ele conținînd un minimum de imagini formale. Aceste mijloace, evident, în afară de faptul că fiind schițate pot fi deci completate de fantezia fiecăruia, neriscînd în felul acesta să șocheze gustul nimănui, provoacă pe plan spiritual, sau la nivelul simțurilor unde se formează imaginea definită, o tensiune, o excitație, plăcerea de a se lăsa în voia intuiției, de a construi, o tulburare difuză care nu este altceva decît începutul emoției, cu atît mai estetică cu cît este lipsită de orice coeficient de plăcere sau durere. „Mult mai multă energie ne trebuie, spune Dumont (*O teorie științifică a sensibilității*), pentru a re-

cunoaşte un obiect într-un semn indirect decît într-un semn direct. Astfel, folosind din plin resursele noastre intelectuale, plăcerea va fi tot mai mare." Dar folosirea, profitabilă într-un sens, a acestui mijloc de expresie propriu poeziei este în schimb solicitantă, iar imaginile rezultate, nedefinite, deci prea puţin asociabile. Celelalte mijloace de expresie sînt : stilul expresiv, pictura de detaliu, melodia finită. În acest caz, artistul face el însuşi completarea pe care stilul sugestiv o lasă pe seama admiratorilor, elaborînd imagini şi senzaţii definite ce provoacă imagini şi senzaţii aproape identice. Dar acestea sînt prozaice prin aceea că sînt analitice, adresîndu-se mai degrabă inteligenţei decît afectului. A treia categorie de mijloace de expresie ar constitui-o simbolul, laitmotivul, limbajul simbolic, pictura lui Chenavard şi de Kaulbach, prin care artistul se exprimă conform unei convenţii stabilite între el şi ceilalţi. Aceste trei categorii de mijloace de expresie sînt folosite concomitent şi în proporţii diferite în toate operele de artă. Stilul sugestiv este eminamente subiectiv, atît pentru autor cît şi pentru admiratorii săi. Stilul descriptiv aspiră să devină obiectiv. Stilul simbolic este obiectiv. Prima categorie exprimă mai ales sentimente şi senzaţii, a doua, emoţii şi idei, a treia, idei.

II

Practica analizei estetice. Orice s-ar spune cu privire la digresiunea noastră, este clar că emoţiile provocate de o operă de artă nu pot fi clasate doar în funcţie de coeficientul de plăcere sau suferinţă resimţit. Vom recurge deci la expedientul de a le denumi în funcţie de ideea directoare a operei. Astfel, va trebui să vorbim de sentimentul de grandoare, de misterul, de adevărul, de groaza, de setea de cunoaştere,

de concentrare, de compasiune, de mizantropia ce se degajă dintr-o operă de artă. După ce se va fi analizat astfel un mare număr de opere de artă, se va constata o dată în plus că nici una nu provoacă o emoţie ce-ar putea fi net calificată drept plăcută sau dureroasă. Nici o carte nu poate suscita, în afară de cazul cînd reflectăm la existenţa noastră personală, o suferinţă reală, un sentiment de disperare, de nefericire, de mîhnire efective. Nici un tablou nu poate să-ţi aducă o satisfacţie, să te stimuleze, să-ţi insufle o speranţă vie şi scumpă altfel decît în măsura în care un exerciţiu intelectual sau fizic îţi poate procura o stare de plăcere. Emoţiile estetice sînt înscrise între aceste limite, cu tendinţa totuşi de a înclina către bucurie, considerată o emoţie de excitaţie aproape pură, lipsită de imagini în germene. Aceasta confirmă practic ipoteza noastră de mai sus.

Acum, după identificare, s-ar cuveni să stabilim gradul de intensitate al emoţiilor ; dar acest lucru este imposibil pentru moment, şi va rămîne fără îndoială astfel multă vreme. Evaluarea numerică a faptelor psihologice elementare este extrem de dificilă. Domnul Ch. Féré, limitîndu-se la analiza cazurilor de isterie şi plecînd de la variaţiile reflexe ale energiei musculare, a încercat să măsoare coeficientul de plăcere provocat de perceperea unor imagini colorate. Calea rămîne deschisă [1]. Dar oricît de pozitive ar fi rezultatele ob-

[1] Prin cercetările sale extrem de importante, cercetări pe care am avut fericirea să le fi semnalat printre primii, Dl. Charles Henry pare a încerca să demonstreze matematic că senzaţiile noastre elementare, însăşi constituţia gamei noastre, a spectrului nostru, preferinţa pentru anumiţi termeni depind cu rigurozitate de o trăsătură fundamentală a organismului fizic al fiinţelor animate. Henry speră chiar să poată demonstra faptul că totalitatea cunoştinţelor noastre ştiinţifice, rezultatul sistematizat al sensibilităţii noastre, depinde, de asemenea, de constituţia organică, ceea ce ar constitui, desigur, o descoperire dintre cele mai importante. În orice caz el dispune de o metodă ce permite, *a priori*, dife-

ținute, va fi foarte greu să se stabilească vreodată, cu precizie, măsura *obiectivă* a emoțiilor provocate de o operă de artă, pentru simplul fapt că aceste emoții, ca și celelalte, dealtfel, sînt subiective, neavînd o valoare constantă. Ele variază în funcție de structura celor ce citesc, privesc sau ascultă. Avînd un caracter relativ, provocînd deci efecte de intensitate diferită asupra unor persoane și ele diferite, opera de artă provoacă o excitație difuză la un individ anume; nu ne-ar folosi la nimic dacă am calcula, printr-un artificiu oarecare, gradul ei de intensitate. În felul acesta s-ar ajunge doar la stabilirea indicelui emoțional al unui cititor luat la întîmplare, și nu la cel al operei de artă, mereu aceeași dar producînd la nesfîrșit efecte diferite. În acest caz, legea mediilor ar putea da rezultate pozitive numai dacă ar fi aplicată la acei indivizi ce fac parte dintr-o anume categorie intelectuală, și nu ar fi valabilă decît pentru acea categorie. Totuși tentativele de acest gen ar putea cel puțin să stabilească o dată pentru totdeauna sensul adjectivelor: mediocru, slab, mediu, puternic, intens, extrem, întrebuințate la întîmplare în limbajul critic de azi. Astfel s-ar putea ajunge dacă nu la stabilirea valorii emoționale a unei opere, cel puțin la stabilirea valorii ei relative în raport cu un individ anume și cu alte opere de artă. Deocamdată acest lucru nu este posibil, iar

---

rențierea agreabilului de neplăcut și construirea, în prealabil, a unor forme, a unor asociații de sunete, de tonuri, perfect armonice. Astfel Henry va înlesni, într-o măsură al cărei grad nu poate fi apreciat deocamdată, analiza produselor artistice plastice și muzicale, permițînd oarecum determinarea dozei de elemente de durere și de plăcere fizică ce intră în compoziția simțurilor unei ființe normale. Dar aceasta s-ar reduce de fapt la analiza plăcerii pe care ar produce-o și nu la analiza frumuseții lor artistice, frumusețe ce poate fi făcută atît din (dacă nu chiar în mai mare măsură) excitații discordante cît și din excitații armonice.

Termenul „estetic“ și termenul „normal“ nu au nimic comun.

criticul se vede pus în situația să facă apel la unele calificative imperfecte, calificative al căror sens variază necontenit.

S-ar părea că aceste dificultăți, ce se cereau expuse amănunțit, pledează pentru caracterul iluzoriu al părții de analiză critică de care ne ocupăm în momentul de față. Totuși lucrurile nu stau deloc astfel. Fără îndoială că sarcina pe care ne-am propus-o cere un efort susținut și nu se poate ajunge la un rezultat decît în mare. Totuși, din orice operă majoră, tot parafrazînd și citind, se pot desprinde clar cele cîteva emoții predominante. Poe trezește mai ales curiozitatea și groaza ; Zola, un sentiment de voință îndîrjită, de simpatie și de pesimism. Delacroix este patetic, exaltant ; Mozart răspîndește farmecul unei bunătăți preafericite. Intensitatea acestor emoții poate fi aproximată destul de exact. În sfîrșit, în jurul acestor sentimente primare se vor grupa cele mai puțin pregnante, dar care completează aspectul operei. Procedînd cu finețe, sesizînd cît mai multe nuanțe, se poate ajunge la alcătuirea tabloului stărilor sufletești suscitate de orice artist.

După această operație, trebuie să se treacă la degajarea elementelor declanșatoare de emoții ; apoi nu ne mai rămîne decît să determinăm natura procedeelor prin care se obțin aceste efecte.

În această direcție este posibilă o mai mare precizie științifică, căci este vorba de artificii formale, de compoziția operei, de stil, de tehnică, al căror studiu este foarte avansat. Există o teorie a sunetelor, a culorilor, a proporțiilor arhitecturale. Chiar în literatură, toate operele se reduc, în aparență, la forme verbale și imagini, despre care avem noțiuni precise.

Opera de artă, literară de pildă, este alcătuită dintr-un ansamblu de mijloace de expresie externe, identice pentru toate genurile, folosite de toți cei ce scriu, și de o serie de obiective exprimate, de o viziune

proprie, de subiecte, idei, personaje, teme, care diferă de la o operă la alta, într-un cuvînt, de conținut. Un roman are un aspect exterior format din vocabular, sintaxă, retorică, tonalități, compoziție, și unul interior: personaje, locuri, intrigă, pasiuni, subiect etc. Analizînd aceste părți, începînd cu cele elementare și terminînd cu cele compozite, vom obține informații interesante.

În primul rînd, în vocabularul scriitorului se va înregistra preponderența anumitor termeni care vor fi colorați, fantastici, pompoși, melodioși, populari, vulgari, după cum imaginile pe care le suscită sînt imediate sau asociate, senzațiile pe care le provoacă, predominant auditive sau vizuale, după frecvența lor în vocabularul obișnuit. Sintactic, combinațiile de cuvinte pot da dovadă de o anumită rigiditate sau de o grație dezinvoltă plină de neprevăzute invenții. Autorul poate menține ordinea obișnuită a propoziției sau opera inversiuni brutale. Se va exprima simplu uzînd de termenii cei mai direcți sau de tropi originali. Vocabularul, sintaxa, retorica dau tonul povestirii — unul din principalele mijloace emoționale de care dispune literatura. Tonul poate fi fantastic, sălbatic, declamatoriu, reținut, sec, ironic, melancolic etc.

După stabilirea contexturii frazelor, se trece la analiza modului lor de agregare, a compoziției, de la paragrafe la capitole, de la fragmente la tot. Căci efectul emoțional produs de o operă depinde, firește, într-o oarecare măsură, și de felul în care se leagă părțile, de neprevăzutul unor scene, de înlănțuirea firească a altora, de dozarea explicațiilor și a reticențelor, de ritmul povestirii (egal, precipitat, lent, sinuos).

Acest ansamblu de procedee constituie, după cum am spus, aspectul exterior, forma unuia sau a tuturor romanelor, și nu aparțin acestui gen, subiectului, situațiilor, ideilor ce formează conținutul, decît în mă-

sura în care toate părţile trebuie să tindă la realizarea unui tot. Frazele, succesiunea şi combinarea lor servesc la reprezentarea unui spectacol complex, cel al unor oameni acţionînd în anumite locuri şi timpuri. Într-un roman, trebuie să fie descrise locurile în care se petrece acţiunea, personajele şi faptele lor. Tot restul, mai ales disertaţiile obişnuite, nu aparţin acestui gen. Natura efectului emoţional este determinată de cadrul în care se petrece acţiunea, de personaje, de consecinţele unor fapte pe care le săvîrşesc sau le îndură, dar şi de pregnanţa cu care sînt redate toate acestea. Analizînd părţile operei în totalitatea lor, comparîndu-le cu cele din alte romane, sau mai curînd cu cele dintr-un roman mediu şi abstract, vom obţine o mulţime de date precise, care, împreună cu cele furnizate de mijloacele exterioare de expresie, cu informaţiile furnizate de studiul emoţiilor şi cu concluziile ce se pot trage din alegerea subiectului — acţiune dramatică sau descriere a unui loc pitoresc — vor da, în sfîrşit, completîndu-se şi reliefîndu-se reciproc, suma particularităţilor externe şi interne ale operei.

Aceste procedee de analiză sînt valabile pentru toate genurile precum şi pentru celelalte arte. Povestirea istorică, epopeea, drama, intră, cu mici modificări, în categoria romanului. În ce priveşte operele în care sînt expuse idei şi nu scene : poemul didactic, discursurile, lucrările de critică literară, de filosofie, de ştiinţă, aceleaşi procedee se cer serios modificate. Examenul efectelor emoţionale şi cel al formelor se va efectua la fel, nu şi cel al conţinutului sau subiectului. În acest caz, procedeele analitice vor trebui schimbate sau simplificate. Căci este clar că, în aceste lucrări cvasiştiinţifice, opţiunea autorului pentru anumite idei nu este determinată de eventualul lor caracter estetic sau potenţialul lor emoţional, ci de adevărurile pe care trebuie să le exprime şi care i se impun, neputînd fi alterate nici de aptitudinile sale fi-

rești, dar nici de scopul final. Aceste opere nu produc efecte emoționale decît atunci cînd tratează probleme metafizice în proză sau versuri, căci în acest caz autorul, conform temperamentului său, optează pentru un postulat de la care pleacă prin deducție, intuitiv, cu pasiune, logic, cu entuziasm, cu tristețe, rece, uzînd de o anume dialectică și de unele principii ce pot declanșa, în sufletul anumitor persoane dotate pentru asemenea gen de comunicare, puternice emoții estetice. Dacă extindem acest punct de vedere la operele aparținînd genului didactic, atunci trebuie să ne oprim la părțile în care autorul trece de la simpla constatare a faptelor la speculații, la ipoteze, la metafizică, deci la raționamentele susținute cu ardoare. Astfel, *De natura* și *Justiția* domnului Sully Prudhomme, *Etica* lui Spinoza, *Istoria literaturii engleze* de Taine, *Viața lui Isus* de Renan — mai puțin discursurile lui Demostene și predicile lui Bossuet, mai degrabă pledoarii sincere decît speculații, și cu atît mai puțin *Primele principii* ale lui Spencer sau *Mecanica cerească* a lui Laplace — pot fi supuse unei analize estopsihologice în toată legea. Abordarea estopsihologică a lucrărilor de critică literară despre lucrările de critică mai vechi nu trebuie să ne pară absurdă. Căci nu este vorba de un travaliu bizantin (formal și oțios) de analiza analizei unei opere originale, ci să spui prin ce sînt emoționante sau frapante aceste lucrări de gradul doi. Domnul Taine face dovada artei și temperamentului său atît în studiile domniei sale despre Addison și Johnson, cît și în *Călătorind prin Pirinei* sau *Note despre Paris*.

Ne-a mai rămas genul poetic prin excelență, genul liric. Aici analiza efectelor emoționale este aceeași, analiza particularităților stilistice însă va trebui completată de unele considerații asupra ritmului și aprofundată în funcție de importanța formei, a cuvintelor, a ideilor exprimate în cuvinte. Abordarea conținutului se va limita la analiza fondului obișnuit al imaginilor

și, mai insistent, al subiectelor, concepțiilor, al sferei intelectuale în care s-a complăcut poetul. Ar trebui să ne oprim aici. Mergînd însă mai departe cu analogiile, dat fiind că orice operă de artă produce efecte emoționale, fie prin mijloacele de expresie folosite, fie prin ceea ce exprimă ele, putem susține că tot ce-am afirmat în legătură cu genurile literare este valabil și pentru pictură, arhitectură sau muzică.

III

Analiza estetică și științele conexe. Utilitatea intrinsecă a acestor cercetări — făcînd abstracție de faptul că pentru noi este de mare ajutor — se dovedește a fi considerabilă. Aplicată la un mare număr de capodopere aparținînd unor arte și genuri diferite, analiza artistică concepută de noi va putea furniza un mare număr de materiale prețioase, necesare generalizărilor din estetica experimentală, și va putea arunca o lumină nouă asupra tehnicii, a evoluției istorice, a morfologiei deci, și a dinamicii operei de artă. Pe de altă parte, e de la sine înțeles că aceste lucrări privind efectul emoțional, emoțiile estetice, adică emoțiile cele mai definite dintre toate, în cauzele și caracterele lor, vor contribui substanțial la consolidarea unui compartiment, abia schițat, al psihologiei : cunoașterea aprofundată a emoțiilor. Ni s-ar putea răspunde că analistul, propunîndu-și să determine efectele emoționale, efecte ce variază foarte mult de la un individ la altul, va fi pus totuși în situația, dacă nu să emită o judecată de valoare propriu-zisă, cel puțin să dea o tentă personală concluziilor sale, afirmînd fie și numai că o operă sau alta a produs cutare sau cutare impresie.

În definiția operei de artă intră atît romanul foileton cît și cel psihologic, atît genurile majore cît și cele minore ; această definiție privește în egală mă-

sură emoția stîrnită de o arie de șantan în sufletul unui căruțaș, sau cea stîrnită de un lied de Schumann în inima unui poet; admirația unui filosof pentru demonstrațiile lui Malebranche, sau cea a unui inginer pentru mecanismul unei locomotive. Analistul este un individ printre alții: părerea lui despre efectele emoționale și procedeele ce le-au provocat va fi o părere personală, părerea unui ins cu o sensibilitate anume, cu o educație anume. Rezultatele pe care estetica generală le va putea deduce din cercetările sale ar putea fi contrazise de cele obținute de vreun emul.

Aceste obiecții ne par prea puțin întemeiate. De fapt, ele pleacă de la confuzia ce se face între actul evaluării intensității unei emoții și cel al recunoașterii și clasificării ei. E drept că lectura aceleiași cărți nu are același efect emoțional asupra cititorilor; delectarea, interesul stîrnit, surpriza pot fi de grade foarte diferite. Eu însumi am recunoscut cît de variată poate fi aprecierea cantitativă a operelor de artă atunci cînd am vorbit de tentativele de a o determina cu precizie la anumite persoane. Dar aprecierea calitativă este cu totul altceva. Ea prezintă un grad de stabilitate relativ satisfăcător. Dintre cei ce înregistrează puternic sau atenuat efectele emoționale ale unei opere, majoritatea cad de acord asupra naturii și cauzei lor. Balzac poate să placă sau nu. Dar cei ce l-au citit nu vor spune niciodată că au fost copleșiți de farmec și melancolie grație, să spunem, stilului lui nobil și înflorat. Merimée nu va părea liric nimănui, și nici Victor Hugo, familiar, sau Lamartine, sardonic. În aceste situații, nu există divergențe de păreri, cum nu pot exista atunci cînd este vorba de caracteristicile sculpturii grecești, picturii flamande sau muzicii italiene. În majoritatea cazurilor, subiectivitatea afectează gradul de intensitate dar nu și natura sentimentelor. Divergențele sînt foarte rare. Vom adăuga că cei ce vor să facă estopsihologie trebuie să fie animați de o curiozitate atotcuprinzătoare și nepărtinitoare, să fie sen-

sibili la farmecul tuturor operelor de artă, dispuşi cel puţin la supleţe în interpretarea lor, şi să plece de la principiul că opera care-l impresionează pe un primitiv sau un rafinat îşi are caracteristicile ei ce legitimează efectul produs. Să nu se uite că ştiinţele sînt supuse influenţei perturbatoare a evaluărilor personale. Dar nota personală nu va fi mai nocivă pentru critica ştiinţifică decît a fost pentru psihologie. Filosofia kantiană, demonstrînd imposibilitatea cunoaşterii lucrurilor în sine, nu a frînat avîntul luat de ştiinţele naturii.

ANALIZA PSIHOLOGICĂ

I

Teoria analizei psihologice. În capitolul precedent ne-am ocupat de efectele produse de o operă de artă asupra unui subiect ideal și de cauzele lor imediate. În capitolul de față, opera de artă va fi abordată în calitatea ei de semn a celui ce-a produs-o. Într-adevăr, o carte, de pildă, este în primul rînd ceea ce este; dar ea mai este și opera unui om precum și obiect de lectură pentru mulți alții. De fapt critica științifică propriu-zisă constă în a pleca de la carte pentru a ajunge la autor, la admiratorii săi. Opera de artă ne poate furniza informații despre producătorul ei, despre facultățile celui a cărei imagine este, despre admiratori, despre calitatea gustului lor. Prima serie de informații privește psihologia individuală; a doua, psihologia socială. Ne vom ocupa în primul rînd de prima serie.

În partea consacrată istoriei criticii, spuneam că majoritatea criticilor s-au preocupat de definirea naturii autorilor, în măsura în care acest lucru arunca o lumină asupra operelor lor. Domnul Taine este singurul care a reușit să ignore acest obiectiv de importanță secundară, străduindu-se, în studii, să definească organizarea mentală a creatorului, din păcate în termeni destul de confuzi, pornind de la datele biogra-

fice sau de la cele furnizate de scrierile lui. Aceasta este situația la ora actuală. Lucrările criticilor biografi de azi sînt marcate de două defecte grave. În primul rînd, datele psihologice rezultate din analiza superficială a operelor literare sînt de ordin mult prea general și prea puțin exacte pentru a avea un caracter științific; pe de altă parte, procedeul prin care, pentru a determina o individualitate artistică, se urmăresc etapele carierei autorului, se apelează la etnologie, la ereditate, la teoriile despre influența mediilor, făcîndu-se totodată o analiză directă a operelor lui, este cît se poate de greșit. Prima metodă trebuie să cedeze în favoarea celei de-a doua. Critica științifică — și vom demonstra aceasta în capitolul următor — nu se poate baza pe legi contestabile, ipotetice, decît după ce le va fi verificat valabilitatea în cazul indivizilor de excepție. Așadar, analistul va trebui să culeagă informații cu privire la spiritualitatea creatorului direct din operă. Considerînd că opera unui artist nu este altceva decît suma unor particularități estetice de formă și de conținut, nu-i rămîne decît să definească în termeni științifici, deci cu exactitate, particularitățile organizării mentale a individului.

Raționamentul este foarte simplu. Utilizarea unei forme stilistice anume, expresie a unei concepții personale, fie ea originală, fie imitată, este un fapt care are drept cauză imediată, ca și cartea în calitatea ei de tot, tabloul sau partitura muzicală, un act fizic; autorul, mînat de setea de glorie, de bani — mobilul poate fi instinctiv — face artă. Dar într-o anumită manieră. El se dedică unei anumite arte, unui anumit gen, folosește un anumit procedeu, deci opera lui se va deosebi de celelalte prin acele caracteristici despre care am vorbit în capitolul precedent. Creatorul va scrie, picta sau compune în limitele *facultăților* sale dobîndite, dar și native, sub imperiul unor dorinți, al unui *ideal*: caracteristicile operei sale sînt rezultatul

unor particularităţi psihice. Caracteristicile operei şi proprietăţile spirituale ale artistului sînt într-o relaţie de efect la cauză. Şi de ce n-am concepe o ştiinţă care să meargă în acest sens ? În definitiv, de la semn ne întoarcem la lucrul semnificat, de la expresie la lucrul exprimat, de la o manifestare oarecare la ceea ce a determinat-o la origine.

Or, cuvîntul facultate desemnează o aptitudine şi presupune condiţiile acestei aptitudini. Dacă cineva este capabil să ridice o greutate anume, înseamnă că dispune nu numai de un motiv, dar şi de oase, de muşchi, de o capacitate de inervaţie corespunzătoare. În aceeaşi ordine de idei, dacă o operă de artă are anumite proprietăţi produse de autorul ei, înseamnă că acesta posedă organizarea mentală corespunzătoare. Aşadar, un ansamblu de date estetice va pune în lumină o anumită organizare psihologică, deci, în ultimă analiză, o activitate specifică, o anume factură a organelor superioare ale spiritului, a simţurilor, a imaginaţiei, a capacităţii de formulare şi asociere a ideilor, a expresiei, a voinţei etc. Nu ne mai rămîne decît să determinăm, procedînd prin raţionament şi observaţie, acele particularităţi intime ale gîndirii, ce presupun un ansamblu sau altul de semne estetice.

Dar majoritatea artiştilor nu se mărginesc să producă orbeşte : sub impulsul secret al aptitudinilor. Ei îşi propun un ideal original sau de împrumut, o imagine compozită a unei opere de artă, operă dotată cu toate calităţile preţuite şi rîvnite de autor, pe care încearcă să o realizeze. Deci o imagine emoţională însoţită de dorinţă şi ca atare posibil mobil al unor acţiuni. Or, se ştie că în psihologie dorinţa [1] este expresia conştientă a unei aptitudini dezvoltate ce se cere manifestată, a unei forţe organice conţinute capabilă

[1] Spencer, *Principii de psihologie*, IV, 10.

să fie eliberată. Idealul este deci expresia — conștientizată de o imagine — a înseși facultăților ce alcătuiesc fondul spiritual al artistului definindu-l.

Dealtfel, nu trebuie să uităm că particularitățile estetice ale unei opere reprezintă un anumit număr de emoții, de imagini verbale, de imagini de obiecte, de persoane, de idei, de concepte, de amintiri, de habitudini spirituale, de sedimente de senzații. Aceste imagini și idei au existat în primul rînd în gîndirea celui ce a conceput și realizat opera de artă. Dacă numărul acestor fenomene mentale este cît de cît important, atunci ele au alcătuit în bună parte viața psihică a artistului. Or se știe că psihicul — eul fiecăruia — în special după opinia domnului Ribot exprimată în *Maladiile personalității*, înseamnă o anumită succesiune, o grupare de imagini, idei, emoții și senzații într-un anumit ritm, o anume desfășurare a fenomenelor mentale, și nu o esență nedefinită. Or, opera unui artist ne transmite direct o mare parte din aceste fenomene. Mai mult, opera de artă nu este doar expresia acestor aparențe, ci și a condiționărilor lor profunde, a fondului lor format din facultăți și dorinți. Eforturile depuse în sensul desprinderii imaginii spirituale a autorului din contextul operei de artă — semn și expresie, sau, și mai direct, parte constituentă și independentă a personalității artistice — sînt legitime. Deci analizînd operele unui artist vom ajunge să reliefăm anumite particularități estetice, iar din acestea vom deduce o serie de particularități intelectuale. Dacă particularitățile estetice abundă, deci dacă opera analizată este voluminoasă și plină de varietate, dacă sînt importante, deci dacă opera este originală și mare, atunci și particularitățile psihice vor fi numeroase și importante. Astfel, calculîndu-se indicele individual al principalelor grupe de idei, imagini și senzații, se ajunge la definirea personalității artis-

tului. Cu cît operele analizate sînt mai importante, mai frumoase, cu atît metoda estopsihologică va da mai multe roade.

II

Practica analizei psihologice; fapte particulare. — După această motivare teoretică, interpretarea faptelor estetice ca fapte psihologice este foarte lesne de pus în practică. Scriitorul care se decide, instinctiv, pentru un stil colorat, deci pentru o serie de forme verbale ce urmăresc să redea și să sugereze detaliat aspectul sensibil al lucrurilor și ființelor, percepe, așadar, acest aspect în diversitatea lui, cu simțuri deosebit de ascuțite, cu o mare capacitate de reactualizare a unor sedimente de senzații gata oricînd să renască în imagini, dispunînd totodată de un foarte bogat repertoriu de cuvinte capabile să redea aceste percepții și amintiri. În schimb, însăși activitatea acestor forme senzuale ale inteligenței se va desfășura de obicei în detrimentul ideației, astfel încît cunoașterea obiectelor va avea mai degrabă un caracter particular decît general, aptitudinea sa pentru noțiuni și științele abstracte fiind una mediocră. Este cazul realiștilor coloriști. Dealtfel aceste predispoziții senzuale ale inteligenței vor avea ca efect exacerbarea facultăților de redare a culorilor și, prin urmare, conceperea obiectelor doar ca reprezentări turnate în anumite forme verbale, într-un anume stil pictural. Caz tipic în Franța, reprezentat de romantici, de pictorii decorativi, care au dat, în general, portrete foarte puțin reușite.

O compoziție desăvîrșită — atît a părților cît și a întregului — presupune o personalitate creatoare cu o gîndire coerentă, riguroasă și consecventă, jocul legilor de similitudine și contiguitate dintre fenome-

nele mentale fiind perfect în acest caz. Un grad mai mare sau mai mic al acestei facultăți determină judecata noastră de valoare. Dacă la un autor, la Flaubert de pildă, compoziția frazelor și a paragrafelor este perfectă, a capitolelor, slabă, și a romanelor, deficitară, atunci va trebui să recunoaștem că aceasta ilustrează un început de incoerență a ideilor reținute de preponderența caracterului artificial al unei fraze tip, în care autorului îi venea din ce în ce mai greu să pună ordine în dezordinea gîndirii sale.

Utilizarea particulară a unei figuri stilistice, a comparației de pildă, este un fapt semnificativ. O comparație ampliativă (Chateaubriand) denotă o capacitate deosebită de a asocia unele imagini relativ îndepărtate, avînd un caracter constant de noblețe și frumusețe, cu cele date de amintiri sau de fluxul ideilor. Caracterul constant al primei categorii de imagini traduce de fapt o predilecție a autorului, o predispoziție organică, aceea de a simți puternic emoțiile de grandoare, fapt ce a influențat întreaga sa operă.

Informații la fel de importante ne vor furniza și ceea ce am numit mijloacele interne ale artistului : conținutul, subiectul, personajele și peisajele preferate, modul în care percepe și redă realitatea. Există constituții afective pentru fiecare din preferințele autorului. Analiza unei opere ne-ar putea dezvălui pînă și calitatea lucrurilor asimilate și reținute de autor. Se pare că majoritatea pictorilor și scriitorilor realiști au, prin excelență, memorie vizuală. În schimb desenatorii japonezi, ca și frații Goncourt, dau în special senzația de mișcare. Compozitorii descriptivi, ca de pildă Berlioz, sînt tipi auditivi.

Am dat destule exemple. Subiectele, viziunea, metaforele, tonul, ritmul, chiar punctuația unui scriitor ; tușa, procedeele tehnice, contururile, echilibrul dintre figuri, valorile picturale, coloritul la un pictor ; tonalitatea și ritmurile la muzicieni ; liniile, modulele,

proporţiile, elementele ornamentale la arhitecţi — toate aceste semne estetice vor putea fi reduse la o semnificaţie psihologică. Totalitatea acestor deducţii oferă un tablou substanţial şi bine conturat al psihicului creatorului, completat de informaţiile furnizate de suma efectelor sugerate.

Interpretarea emoţiilor, în cazul unor opere vădit şi indiscutabil pasionate, va fi simplă şi directă. În cazul în care autorul, din ironie, neputinţă etc., ne dă impresia că face toate eforturile pentru a ne împiedica să-i ghicim exact intenţiile emoţionale, sau măcar să le bănuim, atunci trebuie să recurgem la unele subterfugii.

Majoritatea artiştilor demonstrează, de la bun început, prin însuşi aspectul exterior al operei, că fac deschis apel la simpatia, la simţirea publicului; ei folosesc procedeul adecvat exprimării unui anumit tip de emoţie, descriind-o şi desemnînd-o explicit prin pasaje elocvente în literatură, prin subiect şi mişcare în pictură, sau, în general, printr-un exces distonant al formei. De pildă în romane ca *Werther*, *Confesiunile unui copil al secolului*, în tablourile lui Rubens sau *Delacroix*, în muzică în general. Interpretarea psihologică a efectelor emoţionale aparţinînd acestui tip de artă nu ridică probleme. Aici sînt exprimate sentimente ca amărăciunea, tristeţea, exuberanţa, grandoarea, asupra cărora este cu neputinţă să ne înşelăm, sentimente provocate conştient şi nutrite de autor, pentru că-i par demne de a fi cunoscute, conforme cu idealurile şi temperamentul lui, sau simţite inconştient, trăite în timp ce a scris şi redate ca într-un monolog interior. Şi-ntr-un caz şi-n celălalt, este vorba de înseşi emoţiile definitorii pentru un artist. Majoritatea operelor literare aparţinînd acestui gen sînt de fapt autobiografice. În amîndouă cazurile putem observa direct existenţa permanentă a emoţiilor exprimate în operă în psihicul artistului, putînd deduce astfel condiţiile mentale pe care le presupun.

În schimb, anumiți scriitori, de pildă Merimée, Flaubert, domnul Leconte de l'Isle, parnasienii, un mare număr de pictori, majoritatea sculptorilor și arhitecților, compozitori ca Gluck s-au străduit să înlăture din operele lor orice intervenție cu caracter individual, expansivitatea, confuzia. Operele lor sînt reci. Emoția estetică rezultă din înseși faptele reprezentate și ideile emise. Arta lor, precum natura mută, se adresează simțurilor și inteligenței, urmărind astfel un efect emoțional imediat, efect pe care artiștii pasionați caută să-l declanșeze direct mizînd pe faptul că o ființă emoționată emoționează la rîndul ei. În acest caz, studiul raportului dintre sentimentele exprimate prin operă și natura psihică a autorului cere mai multă atenție. Pentru a determina simpatiile și antipatiile autorului, va trebui să fim atenți la felul în care sînt prezentate personajele, la frecvența unor cuvinte ce trădează o emoție vie, a unor idei cu caracter general. Pe de altă parte, artistul realizează, implicit, în operă, idealul său artistic, și încearcă să trezească emoții estetice pure, emoții ce denotă, firește, anumite înclinații. În sfîrșit, însuși faptul de a-și manifesta pudoarea și reținerea printr-un stil lapidar, fără mărturisiri, apostrofări, sublinieri, interzicîndu-și orice manifestare directă, este indubitabil un indiciu al voinței și temperamentului său. În cele din urmă, analiza acestei categorii de opere este la fel de fructuoasă. Astăzi îl cunoaștem atît pe Flaubert cît și pe Leconte de l'Isle. Pesimismul ironic al unuia, trufaș al celuilalt, atracția lor pentru un anumit gen de frumusețe, barbară și aprigă, refugiul lor în acele epoci îndepărtate ce ilustrează disprețul lor mut, sau exprimat cu ură, pentru vremurile moderne ce o reneagă, sînt tot atîtea trăsături ale fizionomiei lor morale, ușor identificabile, tăinuite și turnate în opere.

Dificultățile ridicate de studiul imitatorilor sînt mai mult aparente decît reale. Aceștia preiau de la

maeştrii lor mijloacele de expresie şi schema emoţională. S-ar părea că metoda noastră este neputincioasă în cazul unor dubluri ce pot fi în acelaşi timp pictori excepţionali, ca maeştrii secundari din şcolile italiene, poeţi remarcabili, ca romancierul Swinburne, mari romancieri, ca Zola. Căci datele culese din aceste opere aşa-zis imitate nu par a fi în măsură să ne informeze decît despre constituţia mentală a modelelor. Dar însuşi faptul de a imita, fapt intim în sensul că artistul îşi alege steagul sub care se înrolează, că ilustrează cu un oarecare succes şi o oarecare originalitate estetica pentru care a optat, are o cauză profundă şi se explică prin activitatea, prin constituţia sa intelectuală, prin aptitudinile şi tendinţele sale. Deci maestrul şi discipolii săi au, în mare, acelaşi tip de organizare intelectuală ; mult mai complexă la artistul original de vreme ce l-a impulsionat să inventeze, mai puţin complexă, probabil, în cazul imitatorului, lipsit de spontaneitate în creaţie. Oricum, există similitudine. La baza romantismului, a realismului, a picturii impresioniste, a muzicii polifonice, stau o serie de fapte psihologice cu caracter general.

Exemplele noastre de pînă acum ni se par a servi îndeajuns demonstraţia urmărită de noi. S-ar mai putea vorbi şi despre scriitorii comerciali, de autorii de poveşti pentru copii, de foiletonişti, de pictorii şi compozitorii dornici să placă în primul rînd publicului, deci despre acei artişti care folosesc anumite procedee şi urmăresc anumite efecte nu instinctiv, ci deliberat, într-un scop străin de artă. Operele lor nu prezintă interes decît din punctul de vedere al manifestării unei personalităţi simulate uşor detectabile. În acelaşi fel mai pot fi rezolvate şi alte cazuri.

Din cele afirmate reiese clar că analiza particularităţilor estetice ne furnizează date referitoare la particularităţile, la coordonatele psihice ale creatorului. Definirea lor va fi cu atît mai exactă cu cît analiza operei va fi fost mai scrupuloasă şi mai productivă.

Cu cît datele estetice vor fi mai numeroase și mai puțin contradictorii, cu atît cele psihologice vor fi mai complete și ușor de structurat. Tot ceea ce părea pînă acum confuz și de ordin general se va clarifica atunci cînd analistul va putea să-și bazeze concluziile referitoare la psihicul autorului pe examenul mijloacelor interne și externe de expresie, al formei și al conținutului efectelor emoționale tipice pentru un autor dat, acordîndu-i fiecărei categorii de date locul și importanța cuvenită.

III

Practica analizei psihologice ; fapte generale. Am văzut care sînt principiile după care se poate ajunge la acele noțiuni definitorii pentru o anume inteligență creatoare pornindu-se de la analiza operei literare. Aceste noțiuni, rezultat al unor observații atente, le-am vrut definite, științifice, utilizabile. În toate exemplele de pînă acum n-am încercat decît să le aducem la acest nivel. Vom insista asupra acestui lucru.

O constituție psihică nu poate fi exact definită decît prin termeni aparținînd psihologiei științifice. Faptul că un artist este ambițios, malițios, josnic sau afacerist, că Stendhal, de pildă, e sensibil, cosmopolit, un filosof senzualist, nu prezintă nici un fel de importanță. Sînt noțiuni vagi, interpretabile în fel și chip, avînd în special defectul de a nu exprima decît manifestările exterioare și foarte complexe ale unei personalități, manifestări ce ascund un întreg mecanism interior de obicei total ignorat de critică. Diferența dintre astfel de observații și cele rezultate din studiul aprofundat al operei de artă e aceea care separă definițiile uzuale de cele date de geometrie sau alte științe exacte.

Opera unui artist constituie semnul comprehensibil al facultăţilor sale intelectuale, determinate, ca şi la ceilalţi muritori de rînd, de acelaşi mecanism general de senzaţii, imagini, idei, emoţii, voliţiuni, de impulsuri motorii şi inhibitorii. În cazul unui spirit anume, şi mai ales al unui spirit superior, acest mecanism general este afectat de anumite alterări cu caracter particular ce constituie adevărata lui personalitate, ceea ce îl distinge de celelalte, natura sa intimă, acele caracteristici prin care se singularizează şi există ca atare. În cazul individului superior, aceste excese şi defecte marchează şi determină diferenţa dintre el şi ceilalţi, îl fac să depăşească sau să se ridice cu mult deasupra mediei.

Or, prin analiza estetică propusă de noi, se ajunge la înseşi aceste calităţi remarcabile, ieşite din comun. Traduse în indicii mentale şi fixate prin termeni de psihologie generală, aceste date sfîrşesc prin a ne revela ceea ce este particular şi esenţial în natura artistului, acel element aflat în plus sau în minus, care-i atribuie calitatea de artist, iar printre artişti, o identitate anume. Atît exemplele de analiză generală de pînă acum, cît şi cele despre care vom vorbi ulterior, demonstrează clar că la ora actuală nu există particularitate estetică importantă care să nu desemneze o particularitate psihologică bine definită, a cărei explicaţie ar fi o alterare anume survenită în mecanismul general al gîndirii. Astăzi, graţie remarcabilelor sistematizări făcute de Spencer, Wundt, Taine, Bain, Maudsley, cunoaştem exact ce înseamnă gîndirea umană, componentele şi funcţiile ei. Voinţa, memoria, sentimentul, limbajul, o percepţie, o imagine, o idee, un raţionament sînt noţiuni clare ce reprezintă fapte bine cunoscute. Monografiile, tratatele de psihologie ne informează asupra alterărilor survenite în acest organism normal, depistînd, prin metoda antecedentelor şi a analogiilor, modificările posibile.

Grație progreselor înregistrate de științele morale, eforturile noastre depuse în sensul interpretării și explicării unor fapte estetice trebuie să ducă la cunoașterea deplină a spiritului omenesc, a manifestărilor și elementelor sale de bază. După ce vom fi selectat și definit toate aceste semne artistice — după ce le vom fi atribuit sensul cuvenit, acela de fapte mentale coerente — folosind terminologia psihologiei, va trebui să le asamblăm și să le structurăm, reconstruind, ipotetic, inteligența reprezentată de aceste contururi. Va mai trebui să prefigurăm mecanismul și natura funcțiilor îndeplinite de componentele spirituale definitorii, ipoteză ce ne va permite să ne reprezentăm psihicul respectiv ca fiind cauza manifestărilor înregistrate. Se va putea spune : aceste fapte mentale derivate din acele fapte estetice constituie emanația unei inteligențe necunoscute, determinîndu-i natura spirituală. Rămîne de văzut ce fel de inteligență este aceea care funcționează după legile generale ale psihologiei dînd totodată dovadă de manifestările particulare ale cazului studiat.

Răspunsul aproape corect la această întrebare va fi o imagine clară, completă și definită a spiritului artistului, surprins în plenitudinea lui, în plină desfășurare, în însuși exercițiul facultăților sale mentale în raport cu tot ce a sădit într-însul ereditatea, educația, mediul, vicisitudinile carierei, preluările, deci în dinamica și determinantele lui — și nu o imagine abstractă, artificială, trunchiată sub pretext că unele elemente sînt în afara problemei. Și de ce oare știința raporturilor dintre gîndire și substanța cenușie organizată n-ar înregistra asemenea progrese încît ipoteza psihologică, privind constituția mentală a unui artist anume, să fie sprijinită de cea fiziologică, cu privire la conformația sa cerebrală — ipoteză ce s-ar verifica practic prin examenul histologic al encefalului. Asemenea verificări, în cazul în care sînt pozitive, vor conferi analizelor noastre critice o valoare absolută.

IV

Analiza psihologică și științele conexe. Pînă acum, n-am încetat să subliniem că aportul psihologiei generale la fundamentarea criticii științifice este substanțial. Psihologia va profita la rîndu-i de rezultatele la care a contribuit. Psihologia se folosește astăzi de două metode[1]. Pe de o parte, exploatează rezultatele introspecției practicate de filosofii de odinioară, și se străduie să interpreteze datele pe care oricine le poate obține, analizîndu-le, făcînd apel la psihologie, la psihologia animală, și în general la orice fel de constatări obținute pe bază de observație. Pe de altă parte psihologia încearcă să abordeze fenomenele gîndirii din exterior, făcînd apel la acele științe ce-i pot fi de folos : la psihofizică, la cercetările de patologie mentală și din nou la lucrările de psihologie animală, de fiziologie cerebrală, la studiile despre hipnotism. Psihologia pare să urmeze o cale dublă : emite, grație introspecției, ipoteze cu un mare grad de probabilitate pe care le verifică prin metoda experimentală sau pe cazuri patologice.

O critică științifică oferă științei fenomenelor mentale un nou procedeu de verificare și investigare, dîndu-i posibilitatea de a studia mecanismul legilor psihologice la o categorie foarte interesantă, cea a geniilor. Deci ea va contribui la formularea acestor legi și va furniza materiale prețioase privind unul din compartimentele cele mai puțin explorate, acela al funcțiilor superioare ale inteligenței, materiale pe care nu i le poate pune la dispoziție nici psihofizica, preocupată de funcțiile elementare, nici patologia mentală și nici hipnotismul, interesat doar de fragilitatea sau degenerescența psihică. Așadar, critica științifică trebuie să facă noi precizări privind imaginația, ideația, interacțiunea dintre limbaj și gîndire, dintre sim-

---

[1] C. Maudsley, *Physiology of mind*, cap. I.

ţire şi gîndire, dintre senzaţii şi idei, cu privire la creaţie, la emoţiile estetice şi alte probleme de acelaşi ordin sau superioare. Estopsihologia şi psihologia personalităţilor istorice vor contribui la psihologia generală precum practica disecţiei în domeniul medicinei. Estopsihologia şi psihologia vor verifica unele legi aplicîndu-le propriului lor obiect, vor contribui la descoperirea acelora legate de dezvoltarea mecanismului psihic uman în general.

ANALIZA SOCIOLOGICĂ

I

Teoria analizei sociologice ; sistemul domnului Taine. Pînă acum ne-am ocupat de raporturile dintre opera de artă și inteligența autorului ei ; rămîne să stabilim, în paginile următoare, raporturile mai puțin directe dintre operă și anumite grupuri ai căror membri pot fi socotiți, din anumite puncte de vedere, semenii, analogii artistului. Așa cum spuneam, domnul Taine este primul scriitor care a încercat să demonstreze că între opera de artă și contextul social în care apare, ca și între autor și contextul național în care trăiește, se stabilește un raport de dependență. În *Istoria literaturii engleze, Eseu despre La Fontaine* și majoritatea articolelor din *Filosofia artei,* domnul Taine încearcă, cu o elocință remarcabilă, o amplă demonstrație a convingerilor sale în acest sens. După opinia domniei sale, opera oricărui scriitor sau artist important poartă pecetea caracteristicilor rasei din care face parte creatorul, ale regiunii și epocii în care a trăit, ale mediului în care s-a format. Dacă sîntem de acord cu această aserțiune, atunci putem efectua acest parcurs în sens invers : de la operă la autor, de la acesta la societatea și epoca în care a trăit. Această lege, în sprijinul căreia domnul Taine încearcă să aducă o mulțime de fapte concludente, este raportată la două categorii de cauze mai mult sau mai puțin ex-

plicit expuse : ereditatea (prefața și primele pagini ale lucrării *Istoria literaturii engleze*), moștenirea unor trăsături rasiale moștenite la rîndul lor, și selecția naturală (în capitolul II din *Filosofia artei*), primatul unor artiști și al anumitor facultăți la un artist dat, selecție datorită participării sale la situația socială, datorită imitării unor stări de spirit generale, maleabilității sale psihice speciale, unor opinii însușite și felului cum îi sînt primite operele. În fine, uneori (în primul capitol din *Istoria literaturii engleze* și în *Eseu despre La Fontaine*), domnul Taine pare să admită ideea unei anumite influențe directe exercitate de mediul geografic asupra creatorilor.

Aceste teorii sînt probabile ; este posibil ca studiul unei mari varietăți de temperamente să verifice valabilitatea lor. Dar ele nu ni se par nici legitime, în rigorismul lor, și nici verificabile pînă la capăt. În aceste condiții, aplicabilitatea lor absolută, pe deplin profitabilă, caracteristică unei metode de investigare istorică, nu poate fi garantată. Permiteți-ne să ne exprimăm nestînjenit opiniile, cu tot respectul și considerația cuvenite unuia dintre cei mai mari gînditori ai timpurilor noastre.

Acțiunea celor trei factori : ereditatea, influența mediului și a habitatului, factori prin care domnul Taine i-ar asimila pe artiști cu contemporanii și compatrioții lor, este incontestabilă. Ereditate există și se exercită ; este foarte probabil ca, în cazul unei rase omogene, stabile și reduse numeric, în urma căsătoriilor repetate între descendenții aceluiași ins și a unui stil comunitar de viață, membrii respectivi să ajungă să semene foarte bine între ei. Acest lucru ar permite definirea facultăților morale ale unui individ prin raportarea la caracteristicile grupării respective și invers. Astfel, analiza sistematică a vreunui monument artistic apărut într-o comunitate de acest gen ar putea să ne revele trăsăturile psihice ale semenilor și fraților autorului. Iată o ipoteză plauzibilă,

dar totuşi o pură ipoteză. Nici o rasă nu e atît de pură, de omogenă, sau cel puţin nu ştim să fi existat vreuna care să se fi constituit ca naţiune, ca stat civilizat, care să fi produs o artă şi o literatură naţionale.

Studiile antropologice au arătat că rasele sînt încă din timpurile cele mai îndepărtate eterogene şi diferenţiate. La rîndul ei, istoria ne spune că naţiile sînt formate din mai multe rase. De la egipteni la asirieni, de la iudei la fenicieni, de la greci la latini, de la arienii din India la iranieni, de la chinezi chiar la populaţiile preistorice din nordul Europei, toate naţiile au fost modelate de populaţiile migratoare, alterate de numeroasele elemente etnice asimilate pe drum, de unele triburi autohtone mai puţin cunoscute, cucerite, subjugate, dar cu care s-au amestecat pînă la urmă. Craniile, osemintele, mumiile, iconografiile cele mai vechi ne arată că în fiecare grupare socială au existat dintotdeauna mai multe tipuri somatice distincte, ce se reproduceau şi se încrucişau pentru ca să dureze şi să se înmulţească. În Anglia insulară, a cărei poziţie geografică ar fi trebuit să o scutească de invazii, există o mare diversitate rasială, înregistrată şi inventariată de domnul Spencer destul de superficial la începutul *Sociologiei descriptive*. Bretonii ar forma două tipuri etnologice diferenţiate prin forma craniului şi culoarea părului, apoi un număr necunoscut de coloni romani, populaţii ca anglii, kymrişii, saxonii, danezii, norşii, scoţii, picţii şi în sfîrşit normanzii care, după opinia lui Augustin Thierry, prezentau variante etnice în tot restul Franţei. După cum era de aşteptat, aceste tipuri etnologice au persistat, s-au amestecat şi diversificat astfel încît această naţiune, ce se defineşte totuşi prin unele caracteristici particulare, prezintă o mare varietate de tipuri umane: tipul meridional, scandinav, iber, mongoloid.

În antichitate, referindu-ne la epoca cea mai bine cunoscută nouă, între dorienii, eolienii, ionienii, locuitorii Aticei, de pe coastele mării sau din munţi, din

cetate sau din împrejurimi, între anumiți aristocrați și anumiți demagogi, între Pericle și Cleon, Cleon și adversarii lui, existau deosebiri esențiale. La Roma se întîmpla același lucru. Existau rivalități serioase de clan, de familie, între partidele politice și indivizi, astfel încît imaginea noastră despre cetățeanul „roman" va lua o formă sau alta, va fi Apius sau Grahus, Scipion sau Catul, Sila sau Marius, Cezar sau Cicero. Pentru oricine privește trecutul înarmat cu experiența zilelor noastre, această diversitate de tipuri i se pare cît se poate de firească. În schimb va fi surprins că s-a uitat pînă-ntr-atît încît pare posibil — datorită uriașei distanțe în timp, ce întunecă totul, și unor fraze pompoase luate *ad-litteram* — să fi existat cîndva nații omogene. În Italia, de pildă, tipul piemontez, sec, cumpătat, ironic, nu are nimic de-a face cu vivacitatea gălăgioasă a napolitanului. Dar acestea sînt totuși etichete. Asta nu înseamnă că la Torino nu sînt și oameni gălăgioși, iar la Napole, cu scaun la cap. Italia de azi, industrială, pozitivistă, nu seamănă deloc cu Italia de la începutul secolului văzută de Stendhal, sau cu cea din *Cronici italiene,* ori cu cea descrisă de Benvenuto Cellini în memoriile sale. Drept urmare a unei revoluții teologice și morale cu implicații profunde, Anglia încetează, treptat, să mai fie țara violenței, rapacității, aroganței de acum cincizeci de ani. Germania, Prusia lui Schleiermacher și cea a lui Bismarck nu seamănă cum nu seamănă cei din Pomerania cu cei din Suebia, care sînt la rîndul lor blonzi ori bruneți, greoi ori iuți de minte. Cît despre Franța, se știe că diferența dintre un tip din Marsilia și unul din Lille este diferența dintre două nații. Asta nu înseamnă că printre cei din sud sau din nord nu există deosebiri. Diversitatea morfologică corespunde unei și mai mari diversități fizice, care variază la rîndu-i în timp. Franța batalioanelor școlare, a asociațiilor de gimnastică, a liceelor de fete, nu va mai fi, în curînd,

Franța celui de-al doilea Imperiu, într-un fel la Paris și altfel la Morbihan. E inutil să continuăm a da exemple cu caracter general, oricum neconcludente, dat fiind că nu există o tipologie națională bine definită la care să se poată raporta. Am comite o mare greșeală, atît istorică cît și politică, dacă am crede în existența unor trăsături psihice constante și universale la nivelul națiilor, care au avut, de cînd se știe, o structură complexă și dinamică.

O nație este un agregat de rase distincte, și nu se poate spune că vreuna este pură ; ele nu au în comun decît o poziție geografică anume și o limbă în care se mai pot distinge o mulțime de elemente adventice ; atunci cînd o nație începe să producă literatură, acea literatură este literatura unui idiom și nu a unei rase, contribuția unor talente aparținînd zonelor și comunităților în care se vorbește aceeași limbă ; atunci cînd o nație produce artă, cei ce cooperează, prin operele lor, la ilustrarea și fundamentarea acesteia sînt veniți din cele patru colțuri ale celor ce vorbesc aceeași limbă, dar și de pretutindeni — străini aduși aici și reținuți de felurite evenimente. Astfel, printre scriitorii latini se numără și destui greci, italioți, cartaginezi, spanioli ; printre pictorii noștri de azi sînt și italieni, belgieni, germani, englezi ; la literatura franceză au contribuit atît celții din Bretania, cît și romanii din Provența. Transmiterea unor trăsături psihice individuale are un caracter atît de precar, chiar atunci cînd este vorba de membrii unei populații autohtone rămase aproape pure și izolate în cadrul unei nații, încît este imposibil să se observe vreo asemănare demnă de luat în seamă între artiștii și scriitorii aceleiași etnii. Dintre Châteaubriand și Renan, nu se știe cine-l reprezintă cel mai bine pe breton, după cum nu se știe care este adevăratul normand, Flaubert sau Barbey d'Aurevilly. Goethe și Beethoven sînt germani din sud ; Burns și Carlyle, scoțieni ; Poe și Whitman, americani autentici. Michelangelo se

deosebeşte de toţi ceilalţi artişti italieni, Victor Hugo, de poeţii francezi, Rembrandt, de pictorii olandezi. Nu ne e de nici un folos să apelăm la ereditate în cazul literaturii germane, ai cărei reprezentanţi de seamă : Lessing, Goethe, Heine, Freiligrath etc. nu posedă caracteristicile atribuite în general rasei lor, dar nici în cel al literaturii franceze, de import şi clasică începînd cu secolul al XVI-lea. Literatura engleză nu poate fi explicată astfel integral, neputînd motiva manifestări recente ca esteticismul şi prerafaelismul. În sfîrşit, pentru a respinge o teorie fundamentată pe permanenţa caracteristicilor rasei la nivel individual, e de ajuns să subliniem faptul că nici măcar în cadrul aceleiaşi familii, între părinţi şi copii, nu există o asemănare perfectă din punct de vedere psihic. Din lucrările ce tratează despre ereditare, mai ales din aceea semnată de domnul Ribot, reiese clar că : pe de o parte, această forţă există şi operează în sensul menţinerii caracterelor unei rase şi diversificării, în accepţiunea zoologică a cuvîntului, iar pe de alta, atunci cînd este vorba de caractere individuale şi, istoric vorbind, de cele ce definesc o rasă sau subdiviziunile ei — clanul, tribul [1] — efectele ei sînt absconse şi de o foarte mare varietate. S-ar putea ca într-o zi să dobîndim mai multe cunoştinţe în acest sens; atunci problema raporturilor dintre artişti şi descendenţii lor, dintre artişti şi rasa din care fac parte, va trebui repusă în discuţie. Deocamdată aceste raporturi sînt ipotetice, variabile, nefructificabile, şi aceasta pentru

---

[1] Ribot, *Hérédité*, ed. 1882 : *Legile :* „Caracterele individuale sînt ele ereditare ? Faptele ne-au demonstrat că din punct de vedere fizic şi moral sînt, de foarte multe ori. Domnul Ribot citează următoarele cuvinte ale domnului de Quatrifage : „Cu toate că este prin forţa lucrurilor şi constant tulburată, dacă se iau în consideraţie toate fenomenele ce marchează la nivelul individului o tendinţă de a se supune legii matematice, ereditatea sfîrşeşte prin a realiza în ansamblul fiecărei specii acel rezultat pe care nu-l poate realiza la indivizii luaţi separat."

că nu există rase pure, pentru că nu cunoaştem caracteristicile intelectuale şi fizice ale raselor compozite, şi nici în ce măsură subzistă ele la indivizii şi mai ales la artiştii ce aparţin aceleiaşi naţii.

Din aceste considerente, cel de-al doilea principiu al domnului Taine : principiul selecţiei şi al eliminării, în ce-i priveşte pe artiştii unor epoci şi locuri date, determinat de anumite circumstanţe, de condiţiile sociale respective — acela prin care încearcă să demonstreze dependenţa artelor şi literaturii de societăţile în care au luat naştere — mi se pare neîntemeiat. Influenţa exercitată de mediul social este un fapt incontestabil cu caracter variabil dar permanent. În general, condiţiile de existenţă ale artistului, o serie de întîmplări neprevăzute în care s-a văzut antrenat, situaţia economică a ţării sale, moravurile alor săi, rigide, austere, mai libere, înclinaţia către lux, pornirile lor milităreşti sau pacifiste, toate acestea se vor reflecta, vor lăsa probabil o urmă în opera lui ; dar această influenţă nu are un caracter imuabil, constant. E foarte posibil ca artistul să i se sustragă, să se arate refractar. Fără îndoială că pictorii olandezi minori redau în operele lor, cu destulă fidelitate, acea burghezie plină de veselie în mijlocul căreia trăiau, după cum majoritatea clasicilor francezi reprezintă chintesenţa eleganţei şi măsurii practicate la curte. Dar oare Rembrandt, Pascal, Saint-Simon nu sînt produsul aceloraşi medii, aceleiaşi perioade ? Cum mai poate fi vorba de influenţa incontestabilă a mediului în cazul lui Eschil, geniu sumbru apărut în perioada de declin a Atenei, sau al blîndului Vergiliu evoluînd în atmosfera cumplită creată de războaiele civile ? Euripide şi Aristofan, Lucreţiu şi Cicero, Ariosto şi Tasso, Cervantes şi Lope de Vega, Goethe şi Schiller, Leopardi şi Giusti, Heine şi Uhland, Swinburne, Browning şi Tennyson, în fine Dostoievski şi Tolstoi nu aparţin oare aceloraşi perioade istorice ? Apariţia lui Shelley la începutul acestui secol este

anacronică ; ce caută Stendhal în pline războaie imperiale, sau Balzac și Delacroix pe timpul monarhiei din iulie ?

Am putea merge cu exemplele pînă acolo încît să demonstrăm că situațiile în care artiștii intră în conflict cu propriul lor mediu social sînt mult mai frecvente decît s-ar crede. Am mai putea arăta cu ușurință că influența ambientului, considerabilă dar nu hotărîtoare la începuturile oricărei literaturi și societăți, descrește pe măsură ce acestea evoluează, devenind aproape nulă în perioada lor de maximă dezvoltare. Explicația acestui fapt este simplă. Omul, ca oricare altă ființă, tinde, din instinct de conservare, atunci cînd se adaptează la condițiile fizice sau sociale ale mediului înconjurător în continuă schimbare, să-și mențină ființa, să o modifice cît mai puțin cu putință, să păstreze intacte resursele inteligenței sale. Astfel cele mai multe din invențiile sale privind felul de a se îmbrăca, de a se alimenta, au avut ca scop menținerea aspectului exterior, a dispozițiilor lui organice, a habitudinilor, prin modificarea artificială a condițiilor externe, în pofida variațiilor naturale, și potrivnice, ale acestora [1]. Trecînd dintr-o zonă caldă într-una rece, primii oameni s-au acoperit cu blănuri și nu cu păr. Triburile frugifere au transplantat grîul în zonele în care se cultivă azi. Omul primitiv, față-n față cu giganticele animale carnivore, în loc să fugă, așa cum fac mai toate animalele fără apărare, dezvoltîndu-și astfel unele calități strict necesare ca șiretenia și agilitatea, inventează armele.

Dar la urma urmelor, nu numai omul reacționează astfel. Toate viețuitoarele tind să se apere împotriva

[1] Domnul de Quatreface recunoaște explicit această tendință (*Unité humaine*, p. 214), ale cărei efecte nu-i servesc teza. Domnul Frédéric Muller *(Allgemeine Ethnologie)* se exprimă în același fel. El expune, în cap. 16, faptele permanenței caracterelor rasei în ciuda trecerii timpului și a schimbării habitatului.

schimbărilor impuse de natură. Păcat că evoluționiștii nu au ținut seama de acest fapt primordial, universal. Definițiile date vieții, mai ales cea formulată de domnul Herbert Spencer în *Principii de biologie*, pentru care diferența dintre minerale și viețuitoare ar consta în capacitatea sporită de adaptare a acestora din urmă la mediul înconjurător, ni se par cu totul lipsite de temei. Am putea spune dimpotrivă. Principiul oricărui organism e de a-și păstra, cu riscul autodistrugerii, conformația, de a se împotrivi acțiunii forțelor naturale, de a rămîne un agregat specific de molecule supus unei forțe intrinsece, sustrăgîndu-se astfel acțiunii celorlalte forțe naturale. Sub razele fierbinți ale soarelui, piatra se încălzește, în timp ce animalul își păstrează temperatura corpului sau moare; dacă specia din care face parte animalul rezistă la tropice, înseamnă că printre membrii ei au existat cîțiva, cu totul din întîmplare, făcuți să supraviețuiască, dar nu pentru că ar fi suferit vreo modificare esențială. Adaptarea viețuitoarelor la mediu este, fără îndoială, rezultatul unui echilibru între natura organică și cea anorganică, echilibru ce se vrea în permanență restabilit, sau, mai bine zis, un accident, ori consecința substanței lor comune. Materia organică, departe de a fi simplă și maleabilă sub acțiunea forțelor elementare, se caracterizează printr-o extremă dificultate a realizării acordului dintre natura sa interioară și exterior. Viața înseamnă rezistență și izolare, sau mai bine zis adaptare defensivă, negativă, antagonică la presiunile din afară, și tinde să devină din ce în ce mai mult astfel pe măsură ce evoluează.

În această ordine de idei, instituțiile sociale sînt de fapt instituții de apărare, tot atîtea coaliții împotriva tiraniei universului fizic, împotriva foamei și a frigului, a ferocității animalelor și oamenilor. Despre acele societăți în care, la început, colaborarea avea un caracter permanent, în care nevoile și îndatoririle erau aceleași pentru toată lumea, în care toți

formau o rasă, în care lupta încă înverşunată împotriva ambientului mobiliza integral forțele vitale ale omului, îl forma şi îl călea, putem spune că erau omogene, formate din membrii aproape asemănători la trup şi suflet. Dacă într-o asemenea societate ar fi apărut un ins original, diferit, cu gînduri şi aspirații proprii, atunci acel ins, prin însăşi forța lucrurilor, prin opresiunea exercitată de compatrioții lui, ar fi fost desigur constrîns să revină la modulul comun.

Să presupunem că într-o comunitate austeră de războinici, cum era Sparta, s-ar naşte, ca rezultat al unor variații fortuite recunoscute pînă şi de teoria selecției, un copil sensibil şi blînd pe care educația nu l-a putut transforma. El va căuta să nu facă rău nimănui, să nu facă ce-i repugnă. El va vrea să fie orice altceva decît soldat, poate preot, poet sau corifeu. Dacă nu i se va da voie, dacă mediul social îi va fi potrivnic, deci dacă mai toți compatrioții lui gîndesc şi simt altfel, atunci s-ar putea să deprindă barbaria din orgoliu sau prin intimidare ori persuasiune. Dar mai probabil e că va trăi disprețuit, sărac, singur şi-n nesiguranță, că va muri de tînăr. Într-o astfel de societate, doar un geniu inflexibil ar putea supraviețui şi rezista.

Dar ființa umană tinde să-şi mențină integritatea fizică şi psihică. Cu timpul, lupta împotriva forțelor externe devine mai puțin crîncenă, societatea progresează de la stadiul de sălbăticie la cel de barbarie, dezvoltîndu-se, complicîndu-se, devenind mai puțin riguroasă şi favorizînd astfel primele tentative de abatere de la regula comună. Dacă într-o asemenea societate individul excepție nu este pus în situație limită, să moară ori să cedeze, atunci preferă să fie nefericit decît să se schimbe. Să nu uităm că societățile primitive, în virtutea legilor progresului, au tendința să devină eterogene, să se unească între ele pentru a forma o confederație, să se dividă şi să se contopească în națiuni, în imperii uriaşe. Cu cît o societate

va fi mai complexă, mai importantă, mai bine organizată, cu cît supraviețuirea va impune mai puține sacrificii morale din partea cetățenilor [1], cu atît facultățile acestora vor fi mai menajate, nemaifiind nevoie de un maximum de tensiune pentru a se putea rezista la o presiune maximă. Mai toți istoricii moderni au remarcat caracterul progresiv al libertății individuale de gîndire de-a lungul timpurilor, în special domnul Herbert Spencer. În artă, dezvoltarea progresivă a independenței spirituale se traduce prin existența din ce în ce mai limitată a școlilor literare și înmulțirea lor, prin caracterul din ce în ce mai puțin național al operelor, în funcție de stadiul de dezvoltare al civilizațiilor respective : mai mult sau mai puțin întinse, complexe, importante. În sfîrșit, în marile capitale, Atena, Londra, Roma, Paris, ajunse la apogeul dezvoltării lor, exista o societate atît de eterogenă, încît nimeni nu se sfia să-și manifeste originalitatea ; cum orice artist este mîndru de calitățile lui, puțini, oricum cei mediocri, consimt să se renege și să flateze gustul unui anume public, pentru a obține succesul imediat. De aceea, într-un astfel de mediu ce pare să aibă totuși o fizionomie proprie — de pildă veselia ușor licențioasă, agitația zgomotoasă a Parisului acestui sfîrșit de secol, — romanul va merge de la Feuillet la domnul de Goncourt, de la Zola la Ohnet ; povestirea, de la domnul Malévy la domnul Villiers de l'Isle Adam ; poezia, de la domnul Leconte de l'Isle la domnul Verlaine ; critica, de la domnul Garcey la domnul Taine și domnul Renan ; comedia, de la domnul Labiche la domnul Becque ; pictura, de la Cabanel la Puvis de Chavanne, de la Moreau la Redon, de la Raffaelli la Herbert ; muzica, de la Cezar Frank la Gounod și la Offenbach.

După cele de mai sus, nu încape nici o îndoială că influența exercitată de mediul social, de spectacolul

[1] V. Taine, *Ancien régime*, *Cité antique*.

dimprejur, de preferințele contemporanilor, asupra artistului este atît de variabilă, încît este imposibil ca ea să constituie acel criteriu după care o societate dată poate fi definită de ceea ce a produs pe plan artistic. Pe de o parte, o astfel de influență este nulă în cazul unor genii ca Eschil, Michelangelo, Rembrandt, Balzac, Beethoven, iar pe de alta, în comunitățile foarte civilizate (Atena sofiștilor, Roma imperială, Italia din timpul Renașterii, Franța și Anglia de azi) abia dacă se face simțită. Cum factorul influență este în relație directă cu gradul de evoluție al unei civilizații, înainte de a se trece la caracterizarea unei societăți prin operele ei de artă va trebui întreprinsă o anchetă în acest sens.

În fine, rămîne să discutăm cea de-a treia relație de dependență, aceea pe care domnul Taine a încercat să o stabilească între artist și mediul în care s-a născut sau a crescut, urmînd lui Sainte-Beuve, care încercase să explice astfel natura talentului unor scriitori. La ora actuală, etnografia nu conține nici un fel de observații serioase, de legi, care să confirme valabilitatea unor afirmații după care condițiile climaterice, geografice și pitorescul unei regiuni ar exercita vreo influență asupra locuitorilor ei [1]. Această influență nu poate fi determinată nici chiar în cazul unor indivizi locuind într-o zonă cu caracteristici bine definite. Cîteva pagini de Stendhal sau Montesquieu nu ne spun mare lucru în acest sens. Nu există, după știința noastră, un tip de muntean sau de riveran. Atunci cum putem ști ce-i datorează Chateaubriand Bretaniei sale natale, sau Flaubert, Normandiei ? La care din ei, la Corneille sau la Flaubert, se simt caracteristicile fizice și pitorești ale orașului Rouen. La

[1] Fr. Muller *(Allgemeine Ethnologie)*, admițînd (cap. 18) influența habitatului asupra caracterelor fizice și morale, nu poate totuși da, în legătură cu această acțiune, decît exemple cît se poate de vagi și generale.

Fontaine vine dintr-un ținut cu multe pîraie și dealuri. Bossuet a văzut același peisaj în împrejurimile Dijonului, sau Lamartine pe lîngă Mâçon. Italioții din Marea Grecie și ionienii erau așezați pe malurile mării ? Și totuși unii au devenit atenienii de mai tîrziu pe cînd ceilalți erau încă barbari cînd au fost colonizați de greci. Rabelais, Descartes, Alfred de Vigny, Balzac vin din Tourraine. Am putea continua la nesfîrșit cu exemplele, relua afirmațiile noastre în acest sens și ceea ce s-a spus despre caracterul compozit, eterogen al unei nații ce locuiește pe același teritoriu, și atrage atenția asupra faptului că masivele migrații ale populațiilor mongole, indo-europene și semitice, nu au dus la ștergerea celor cîteva caracteristici generale proprii fiecărei rase. Repetăm, influența habitatului este probabilă, deși foarte slabă și lentă ; dar nu știm deloc în ce mod și în ce măsură își lasă amprenta în conștiința unor oameni, și deci nu putem, plecînd de la un factor necunoscut, ajunge la aceste efecte problematice.

Așadar, am arătat care sînt cele trei principii ale domnului Taine, demonstrînd că nici unul din ele nu permite stabilirea unui raport constant și pertinent între opera de artă, oricare ar fi ea, și un anume grup de oameni. Aceste forțe, ale căror efecte au fost în atenția domnului Taine, există, desigur, și acționează, dar influența lor este ori ocultă, ori variabilă. Moștenirea unor calități morale este un fapt incontestabil ; așa s-au format națiile, familiile. Dar manifestările acestui gen de influență sînt atît de neprevăzute pe plan individual, intervin atîția alți factori, atavisme, variații accidentale, încît este imposibil să fie luată în seamă atunci cînd vrem să definim facultățile unui individ prin raportarea la rasa ori familia din care face parte, și cu atît mai puțin invers. Influența mediului social și temporal este de asemeni evidentă ; dar efectele depind de forța morală a celui asupra căruia se exercită și de caracterul despotic sau liberal, primitiv sau civilizat, al organizării sociale respective ; așadar, pentru a se ajunge la stabilirea caracteristicilor

unei opere prin raportarea la societatea care a produs-o, şi mai ales în cazul operaţiunii inverse, este absolut necesar să se întreprindă în prealabil o anchetă socială. În fine ultima teză, influenţa habitatului asupra individului şi a rasei, verosimilă pentru că nu există cauză care să nu producă un efect, nu poate fi în nici un fel verificată şi nici măcar nu poate fi formulată ca ipoteză. Nici una din aceste cauze nu ne poate fi de folos în determinarea caracteristicilor unei grupări mai mari de indivizi prin raportarea acestora la o operă sau la un artist dat ; în anumite cazuri, şi oricum cu toată rezerva, ele pot explica facultăţile unor scriitori care depind evident de familia, rasa, epoca şi zona geografică din care fac parte ; dar dacă nu există şi alte principii care să permită stabilirea unei relaţii directe între autor, operă şi un grup de oameni, atunci trebuie să renunţăm a întreprinde lucrări de estopsihologie sociologică. Dacă tezele domnului Taine par valabile şi convingătoare, e pentru că acest scriitor ştie să-şi dispună argumentele şi exemplele în aşa fel încît în lucrările sale de bază se referă la unele cazuri care-i servesc demonstraţia fără a greşi prea mult. În *Arta în Grecia* abordează o epocă primitivă, în care influenţa mediului social era într-adevăr foarte sensibilă ; dar această carte nu-şi mai are rostul în urma săpăturilor din Olimpia, care au dat la iveală o sculptură realistă. *Istoria literaturii engleze* se ocupă de arta unei naţiuni ce şi-a păstrat multă vreme, intact, spiritul de rasă, fără ca totuşi autorul să ne ofere o explicaţie mulţumitoare în ce priveşte fenomenele de imitare clasică din secolul al XVIII-lea şi să se aventureze în epoca noastră, ceea ce l-ar fi pus, desigur, în încurcătură. Defectul său de metodă se face simţit în alte opere ; în *Pictura Ţărilor de Jos* şi în *Pictura italiană*, explicaţiile sale în ce-l priveşte pe Rubens şi Tiţian sînt valabile, dar atunci cînd este vorba de Leonardo da Vinci şi de Rembrandt nu are nimic pertinent de spus.

Deci, cu toate eforturile depuse de domnul Taine, este evident că nu se poate stabili un raport direct între o societate dată şi artiştii ei reprezentativi, în sensul unei arte direct dependente de un anume ansamblu social, sau al determinării lor comune de către aceiaşi factori. Oricum, aceste cauze nu pot fi nici rasa, nici mediul, nici habitatul, pentru că principiul cauzei este să producă întruna un efect, iar influenţa acestor trei cauze este variabilă. În sprijinul celor susţinute de noi, vom da mai jos o listă succintă de scriitori aparţinînd aceleiaşi naţiuni, aceluiaşi mediu social, aceleiaşi epoci şi, pe cît posibil, aceleiaşi regiuni, dar deosebindu-se în acelaşi timp foarte mult între ei din punct de vedere intelectual. Nu am luat în consideraţie decît marile literaturi europene ; liste de acest fel se pot alcătui cu uşurinţă şi pentru alte literaturi sau arte :

Literatura greacă

Eschil.
Primii autori de comedie.
Aristofan.
Euripide.
Socrate.
Xenofon.
Tucidide.
Isocrate.
Demostene.
Discipolii sofiştilor.
Socraticii.
Platon.
Aristotel.
Epicur.
Zenon.
Plutarh.
Lucian.

Literatura latină

Caton.
Terenţiu.
Cicero.
Lucreţiu.
Salustiu.
Cezar.
Catul.
Vergiliu.
Ovidiu.
Horaţiu.
Lucan.
Seneca.

Perseu.
Tacit.
Juvenal.
Sf. Ieronimus.

Quintilian.
Pliniu cel Tînăr.
Marțial.
Sf. Augustin.

Literatura italiană

Dante.
Petrarca.
Boccaccio.
Ariosto și școala sa.
Michelangelo.
Cellini.
Machiavelli.
Galilei.
G. Bruno.
Tasso.
Tassoni.
Marini.
Goldoni.
Gozzi.
Alfieri.
Metastarc.
Massimo d'Azeglio.
Manzoni.
Giusti.
Leopardi.
Pellico.
Fascolo.

Literatura spaniolă

Epopeea cavalerească.
Poeme didactice și satirice.
El Romancero. Canzoneros. Poeme alegorico-morale.
Contele Lucanor.
Încercări de reînviere a teatrului antic.
Lope de Vega.
Misticii.
Petrarchiștii.
Cervantes.
Romanele cavalerești.

Romanul picaresc

Calderon.
Quevedo.
Imitația Franței.
Imitația Angliei.
Hartzenbusch.
Breton de los Herreros etc.

Literatura franceză

Ciclul carolingian.
Ciclul arturian.
Charles d'Orléans.
Villon.

Poeme cavalereşti. Poeme satirice.

Fabliaux-uri. Biblii. Romane.

Jonville. Froissart. Commines.

Mistere. Farse.

D Aubigné, Rabelais, Calvin, Marot, Montaigne.

Ronsard, Malherbe, Régnier.

Obişnuiţii salonului Rambouillet,

Corneille, Descartes, Balzac, de Sales, Betz, La Rochefoucauld, Pascal, Racine, Molière, Boileau, La Fontaine,

Bossuet, Fénelon, Malebranche.

Saint-Simon, de Sevigné, La Bruyère.

Montesquieu, Buffon, Voltaire, Diderot, Rousseau, Lesage, Prévost.

Delille, Bernardin de Saint-Pierre, Danton, Robespierre, Châteaubriand, Chénier, autorii din vremea Imperiului.

Lamartine, Béranger, Vigny, Hugo, Musset.

Baudelaire, Balzac, Dumas, Sand, Thiers, Michelet.

Literatura germană

Gottfried von Strassburg. Wolfram von Eschenbach.
Opitz. Jak. Boehme.
Gottsched. Bodmer.
Lessing. Klopstock.
Goethe. Schiller.
Kleist. Wieland.
Ruckert. Uhland.
Voss. Tieck.
Richter. Platen.
Gutzkow. Hebbel.
Herwegh. Heine.
Freiligrath. Lenau.
Heyse. Auerbach.
Freytag. Spielhagen.

Literatura engleză

Duns Scott. Roger Bacon.
Chaucer.
Bacon. Sydney. Marlowe.
Shakespeare. Spenser. Beaumont — Fletcher.
Ford şi Webster. Massinger.
Hobbes. Milton.
Locke. Bunyan. Butler.
Newton. Otway. Wycherby.
Dryden. Farquhar. Congreve.
Pope. Swift. Foe.
Addison. Richardson. Sterne.
Bolingbroke. Smollet. Goldsmith.
Mandeville. Fielding.
Gibbon. Stewart.
Hume. Reid. Mac Pherson.
Byron. Southey.. Keats. Schelley. Crabbe.
Scott. Landor.
Tennyson. Swinburne.
Dickens. Thackerey.
G. Eliot. Emily Brontë.
Carlyle. Mill etc.

Nu este uşor să alcătuieşti exact asemenea listă dînd astfel o replică irefutabilă unei aserţiuni destul de anemice. Totuşi, din acest tablou reiese clar că fiecare etapă din literatura unui popor îşi are geniile ei, deosebite şi contrastante. Cu alte cuvinte, indiferent de influenţa exercitată de mediu, fie că se face ori nu simţită, în orice epocă istorică, cel puţin în cazul unui mare scriitor din doi, nu poate fi vorba de o asemenea dependenţă. Căci una şi aceeaşi cauză nu poate produce efecte opuse.

II

Practica analizei sociologice; fapte particulare. După ce am stabilit că un artist nu este esențialmente dependent de mediul, rasa și regiunea din care face parte, și că nu-l putem deci asimila cu contemporanii și compatrioții lui raportîndu-l la acești factori, că nu au, cu alte cuvinte, aceeași motivare, pentru a obține unele date sociologice de la estetică trebuie s-o luăm pe ocolite. Nu trebuie să luăm în discuție artistul, ci produsul său, nu anturajul, ci pe cei ce-i admiră opera.

La un capăt al operei de artă, de orice natură ar fi ea, stă creatorul, iar la celălalt, cei pe care îi emoționează. O anume carte își are cititorii ei; o simfonie, un tablou, un monument, o statuie, admiratori. Dacă se va putea stabili, pe de o parte, că opera de artă este expresia facultăților, idealului, structurii intime a celor pe care-i impresionează, dacă se va fi reținut ideea că opera de artă este expresia structurii intime a celui ce a creat-o, atunci se va putea ajunge, prin intermediul operei, la determinarea facultăților, structurii comune autorului și admiratorilor săi; cu alte cuvinte, psihologia unui individ, a unui grup de indivizi, a unei nații, va putea fi definită de natura preferințelor acestora, preferințe ce sînt, după cum vom arăta mai departe, în acord cu întreaga lor ființă, cu felul lor de a fi, de a simți, de a gîndi.

O carte, sau oricare altă operă de artă, nu poate produce efecte emoționale decît asupra unor persoane apte să primească emoțiile sugerate de autor. Aserțiunea ce pare și este într-adevăr de necontestat, cu toate că de obicei nu este luată în sensul absolut în care o luăm noi. Să amintim în treacăt că o fire altruistă, animată de sentimente umanitare, nu va gusta pe deplin mizantropia arogantă, tipică pentru unele cărți ca *Educația sentimentală*; o fire prozaică și cal-

culată va fi cu greu cuprinsă de admirație citind o carte de poezie ce face apel la simțul misterului sau încearcă să trezească o stare de melancolie gratuită. Faptul că o carte provoacă un anume sentiment, că noi îl încercăm citind-o, presupune, evident, o dispoziție în acest sens, o capacitate de a simți astfel; or, această calitate nu este nicidecum un fapt izolat și întîmplător. Există o lege a interdependenței componentelor morale tot atît de strictă pe cît este legea interdependenței părților pe plan anatomic; componentele spirituale sînt într-un raport de dependență reciprocă; forța unei facultăți acționează asupra celorlalte, toate reacționează și se influențează reciproc. Constatarea unui sentiment, la o persoană, la un grup de persoane sau o nație la un moment dat, este deci o dată importantă, dată ce va permite adesea să se ajungă, din deducție în deducție, dacă nu la determinarea psihologiei respectivilor, cel puțin la aceea a unui departament important al organizării lor spirituale și morale.

Forma exterioară a unui roman începe odată cu stilul; atunci cînd un cititor preferă un stil anume, înseamnă că felul în care au fost alese și asamblate cuvintele în vederea realizării sonorității, culorii, clarității, grandoarei și elocinței stilului respectiv, corespunde, confirmă, sau cel puțin nu contrazice, ideea generală pe care acesta și-o făcuse despre proprietățile și frumusețile limbii, idee ce-i aparține, îl caracterizează, îl individualizează, face parte din spiritualitatea lui, contribuie la definirea personalității lui. Cel ce apreciază stilul colorat este apt să perceapă, într-o mult mai mică măsură, nuanțele exprimate de stilul respectiv; altfel termenii colorați nu i-ar spune nimic, și ar rămîne surprins că i se descrie cu atîta exactitate ceva ce nu fusese în măsură să observe. Același lucru se poate lesne constata în legătură cu sintaxa, retorica, compoziția, tonul unei lucrări. Preferința pentru o metaforă romantică sau elipsele lui

Victor Hugo, pentru o compoziţie romanescă aproape inexistentă, ca în *Război şi pace*, sau ingenioasă, ca cea a romanelor foileton, pentru misterul din *Casa Usher* sau ironia lui Merimée, indică un anume tip de afectivitate, tot atîtea înclinaţii ale cititorilor, cărora trebuie să le atribuim aptitudinile spirituale, idealurile, facultăţile secunde reflectate de o formă de stil sau alta.

Dar opera de artă mai are şi un conţinut : o suită de descrieri de peisaje, de personaje, de scene, de peripeţii, de subiecte şi de imagini, pe care artistul se străduie să le reprezinte cît mai exact şi convingător cu putinţă, în aşa fel încît realitatea lui să fie acceptată nu pentru că ar corespunde unor afinităţi sau preferinţe, ci pentru că pare să se impună. Într-un roman, de pildă, eroii, cadrul, acţiunea, felul în care un autor îşi prezintă actorii şi decorurile, toate acestea trebuie să producă un efect, să convingă şi să stîrnească interes prin însuşi caracterul lor veridic, fără ca acest lucru să ducă la vreo concluzie în legătură cu natura spirituală a cititorului ce va fi fost mişcat. Spectacolul, în ansamblu sau în detaliu, trebuie să fie astfel încît să provoace imagini aproximativ analoage cu cele ale realităţii, capabile să suscite, la rîndul lor, aversiunea, simpatia, exaltarea ; dacă nu se produce acest miracol, atunci cartea este nereuşită, prost făcută, ratată la un moment dat de vreun defect de compoziţie ce nu va mai convinge pe nimeni ; nu se va mai pune problema dacă este plauzibilă sau neverosimilă.

De fapt, e drept că nimeni nu crede în realismul descrierii unui obiect imaginar dacă această descriere nu i se pare conformă adevărului, dar adevărul nu este unul şi acelaşi, el reprezintă o anume idee despre lucruri şi oameni, idee ce variază în funcţie de o experienţă reală, imaginară sau voit iluzorie. Să examinăm acele detalii capabile să convingă un om de lume de veridicitatea unui anumit tip de gentleman,

şi pe cele de care are nevoie, în aceeaşi situaţie, de pildă un muncitor, cititor asiduu al vreunui roman foileton. În primul caz, se vor acumula pur şi simplu detalii privitoare la tonul şi manierele mediului respectiv, în al doilea, se va pune accentul pe lux şi desfrînare, trăsături pe care această categorie de cititori s-a deprins să le asocieze, din ură sau invidie, cu tipul nobilului. Figura curtezanei nu va fi aceeaşi pentru un visător romantic şi o persoană cu moravuri libere ; acest fapt este atît de adevărat, încît, uneori, chiar la cititorii mai avizaţi, tipul creat se impune în ciuda experienţei celei mai solide. *Dama cu camelii* a fost socotită un monument de realism de publicul teatral din acea vreme ; muncitorii nu cred deloc în adevărul din *Assommoir*, în timp ce se lasă convinşi cu uşurinţă de tipul idealizat de zidar sau fierar, realizat de romancierii populari. Aşadar, pentru ca o anumită persoană să creadă într-un roman, şi deci să fie emoţionată, să-i placă, trebuie ca personajele şi cadrele să fie conforme gustului său ; atunci romanul va fi apreciat nu pentru realitatea sa obiectivă, ci pentru faptul că nu contrazice imaginaţia anumitor oameni, exprimînd realitatea lor subiectivă, ideile lor.

Dar acest raţionament poate fi dus şi mai departe. Am putea trage concluzia că descrierea unui peisaj parizian bine cunoscut, făcută de un romancier naturalist, nu-şi va atrage admiraţia cititorului decît dacă va corespunde realităţii, dacă-i va reproduce amintirile, sedimentele de percepţii. Aşa şi este ; dar percepţia nu este nicidecum un act simplu, pasiv, acelaşi pentru toţi cei ce se află în faţa unui obiect identic ; la acest act participă facultăţi majore ca memoria şi capacitatea de asociaţie a ideilor ; el trebuie să fie neapărat considerat o operaţie la fel de complicată ca un raţionament [1], astfel încît, atunci cînd este vorba de percepţii complexe şi estetice, diferenţele dintre

[1] Ch. Binet, *Psichologie du raissonement.*

indivizi devin foarte mari. Pentru ca omul să descopere natura, a fost nevoie de secole; descrierea orașelor a început odată cu realismul modern. Zece indivizi privind un apus de soare vor da tot atîtea unghiuri, mai mult sau mai puțin complexe, de vedere. De aceea, reușita descrierii unei scene binecunoscute (cum ar fi aceea a agitației dintr-o gară, pe-nserat, de pildă cea din *Surorile Vatard*, de Huyssmans) depinde nu numai de exactitatea redării detaliilor, ci și de „felul de a privi" al cititorului, cu alte cuvinte de calitatea simțurilor sale, de felul cum memorează formele și culorile, de întregul mecanism interior pe care a trebuit să-l pună în mișcare pentru a transforma senzațiile sale în fața unui spectacol analog într-o amintire asemănătoare aceleia pe care autorul se străduiește să i-o evoce. Altfel, cititorul este șocat, găsește că totul se lungește fără noimă, și sare paginile. Există așadar, cititori realiști și cititori idealiști, după cum există autori și cărți aparținînd acestor două școli.

Raționamentul nostru are la bază realismul și romanul, cazuri în care caracterul individual, facultățile, capacitățile cititorului par a fi menite să joace rolul cel mai neînsemnat. În ce privește celelalte genuri și, în general, artele, pictura, sculptura, muzica, raționamentele noastre vor fi mai puțin dezvoltate. Se știe prea bine cît e de restrîns numărul celor sensibili la marea poezie lirică, și nu vom greși deloc atribuind acest fapt nobleței sufletești implicite atît actului înțelegerii, cît celui al creației acestui gen de opere. Senzațiile vizuale ale celor ce îndrăgesc pictura trebuie să fie deosebit de delicate, corespunzînd astfel pe plan intern unei organizări perfecte și unei dezvoltări excepționale a aparatelor receptoare de senzații colorate, a căror sinteză armonioasă este un tablou reușit. În muzică, cei ce admiră o simfonie trebuie să fie astfel construiți încît să poată încerca la rîndul lor emoțiile exprimate melodic și să posede în

plus acea calitate de a percepe auditiv sentimentele, calitate fără de care nu se poate compune. Deci analiza demonstrează că în artă a înţelege înseamnă a simţi şi putem formula următoarea lege : o operă de artă nu produce efecte estetice asupra anumitor persoane decît în cazul în care reprezintă caracteristicile lor mentale ; mai precis : opera de artă este doar semnul celor pe care îi emoţionează.

Or, aşa cum spuneam mai înainte, opera de artă este în primul rînd semnul celui ce a creat-o, caracteristicile ei fiind expresia organizării mentale a autorului. Dacă excludem faptul că aceeaşi particularitate estetică poate fi corespondenta a două categorii de facultăţi psihice, atunci concluzia noastră va fi următoarea : admiratorii unei opere de artă trebuie să dea dovadă de o organizare psihologică analoagă cu cea a creatorului ; şi cum prin analiză se ajunge la stabilirea coordonatelor psihice ale autorului, sîntem îndreptăţiţi să atribuim acestor admiratori calităţile, defectele, excesele acestuia, în fine, toate trăsăturile specifice organizării sale mentale furnizate de opera de artă. Deci legea va trebui formulată după cum urmează : o operă de artă va produce un efect estetic numai asupra acelor indivizi a căror organizare mentală este analoagă şi inferioară celei creatoare, dedusă din opera respectivă.

Dar să nu neglijăm ceea ce este restrictiv în acest enunţ. Organizarea mentală a cititorului admirator nu poate fi identică, ci doar analoagă cu cea a autorului său preferat : e probabil ca această asemănare să fie doar de ordin general, şi e posibil ca ceea ce o face să existe să nu joace decît un rol secundar în existenţa psihică a cititorului. În fine, este cert că aceste facultăţi corespondente, oricare ar fi gradul lor de dezvoltare în raport cu celelalte aptitudini, nu pot avea forţa pe care o au aceleaşi facultăţi la autorul respectiv, pentru simplul fapt că numai în ultimul

caz au dus la manifestări active. Dar diferenţa dintre organizarea mentală a unui artist şi cea a admiratorilor săi este diferenţa dintre facultăţile creatoare şi cele receptive. O facultate creatoare este pur şi simplu o facultate destul de puternică pentru a provoca dorinţa şi realizarea manifestării ei; ea se deosebeşte de o facultate pur receptivă de acelaşi fel printr-un plus de intensitate.

Acestea sînt, pe larg, consideraţiile ce duc la stabilirea unor raporturi strînse între operele de artă şi admiratorii lor, între aceştia din urmă şi autorii respectivi. Cei care, citind o carte, încearcă bucuria de a se fi întîlnit cu ideile cele mai secrete şi scumpe lor perfect exprimate; cei care, privind un tablou, îşi simt întreaga lor fiinţă tulburată şi cumva regenerată de acordul dintre tonurile sumbre sau violente, de îmbinarea armonios gravă sau contrastantă a elementelor; cei ce se simt transportaţi şi copleşiţi de un patetic andante sau de capriciul unui scherzando, sînt fraţii întru spirit ai celui ce a zămislit întîi aceste opere de artă.

S-ar putea, într-adevăr, să ni se atragă atenţia că, în afară de artişti şi scriitori, majoritatea oamenilor nu obişnuiesc şi nu doresc să fie preocupaţi, sau să-şi amintească, în momentele lor libere, de unele probleme ce s-ar apropia de fondul activităţii lor zilnice; oamenii de afaceri, politicienii, medicii aleg acele cărţi, tablouri sau compoziţii muzicale cu totul diferite ca ton şi tendinţă de dispoziţiile necesare exercitării activităţii lor. Să amintim de predilecţia muncitorilor pentru aventurile fabuloase din lumea bună, de atracţia pe care o exercită povestirile romanţioase şi sentimentale asupra unor persoane cu îndeletniciri net practice, de orăşenii ce se entuziasmează în faţa unui peisaj, de înclinaţia firilor simple şi calme pentru muzica cea mai pasionată. Fără îndoială că pentru aceşti oameni arta înseamnă *destindere*; un muncitor trudit nu se va destinde în timpul lui liber făcînd

gimnastică, după cum un mare număr de indivizi cu o formaţie anume, ce exercită o profesie şi fac zilnic uz de anumite facultăţi definite necesare desfăşurării activităţii lor, refuză ca relaxare exerciţiile spiritual-artistice, oricum solicitante pentru un mecanism cerebral deja surmenat ; deci cunoaşterea preferinţelor lor artistice nu ne-ar furniza informaţii decît cu privire la facultăţile lor secundare şi superflue, şi nu la ceea ce este esenţial în inteligenţa lor.

Dar nimic nu poate fi mai eronat decît această concluzie. Ea ne-ar putea face să admitem că, în general, sîntem mult mai liberi în alegerea profesiunilor şi a condiţiilor noastre de viaţă, ce-ar fi dictate de o necesitate interioară mai puţin alterată de unele raţiuni practice, decît în alegerea divertismentelor. Or, acest lucru este în mare măsură inexact. Condiţia unui individ depinde, cu unele excepţii, şi acestea destul de rare, de cea a părinţilor. Cariera lui este de asemenea determinată fie de această condiţie, fie de unele necesităţi materiale asupra cărora nu are rost să insistăm. Astfel încît, de cele mai multe ori, sub masca socială a celui ce practică o anume muncă intelectuală sau fizică, mai mult sau mai puţin impusă în ciuda uzurii şi a puterii obişnuinţei, se ascunde un om interior, dacă nu mai reprezentativ, cel puţin mai autentic decît celălalt, căci a persistat şi s-a dezvoltat independent, cu toate că circumstanţele i-au fost adesea potrivnice, cu toate că a trebuit să-şi exercite în fiecare zi meseria, profesiunea. Acest om dinlăuntru, uneori foarte diferit de omul social, nu poate fi cunoscut decît prin intermediul actelor sale libere, dezinteresate, prin alegerea divertismentelor, prin jocul facultăţilor sale inutile. După opinia noastră, la cei ce au o vocaţie se produce foarte rar un dezacord serios între divertisment şi ocupaţie. Artiştii, ce în general se consacră unei cariere dintr-o pornire lăuntrică, nu vorbesc decît despre arta lor şi nu caută alte satisfacţii intelectuale. Cu militarii se întîmplă ace-

lași lucru din aceleași motive. Gusturile femeilor ce nu sînt puse în situația să facă treburi neplăcute sînt în acord cu natura lor. Experiența generală nu s-a înșelat în această privință ; nu ocupația este cea care ne spune totul despre o anumită persoană, ci preferințele sale. Astfel, istoria ne spune că Ludovic al XVI-lea era doar un excelent lăcătuș, Neron, un poet mediocru, Leon al X-lea, un mare diletant. Nu trebuie să uităm faptul că Cezar era un om de lume, că Frederic cel Mare era pasionat de muzica de cameră din vremea sa, că Napoleon avea o slăbiciune pentru Ossian și muzica romantică, dar nici invențiile lui Pascal sau cum se destindea Spinoza citind *Etica*. În fine, ceea ce știm despre lecturile preferate ale unor scriitori celebri din epoca noastră ne demonstrează clar că preferințele și realizările acestor artiști, ale căror gusturi și facultăți ne sînt bine cunoscute, merg în același sens.

Stendhal iubește acel amestec de pasiune și realism ce caracterizează vechile cronici italiene, dulcea voluptate a muzicii lui Cimarosa ; în schimb, stilul oratoric al romanticilor nu-i place deloc, deși apreciază sinceritatea lirismului lor. Mérimée îl critică pe V. Hugo, îl admiră pe Stendhal și uneori pe Byron ; Musset nu ascundea preferința sa pentru Byron, Lamartine îl iubea pe Ossian ; Théophile Gautier și parnasienii îl admiră pe V. Hugo, în special versificatorul și stilistul, mai puțin gînditorul ; Baudelaire are o predilecție pentru Poe, Gautier și Delacroix ; Flaubert este interesat totodată de Balzac, de Hugo, de anumite cărți de știință și de anumite cadențe ale frazei ; frații Goncourt se îndreaptă către Balzac, Heine, către pictura grațioasă, vie, pictura japoneză și cea a secolului al XVIII-lea ; domnul Zola este un balzacian convins, avînd totuși o slăbiciune pentru Courbet și Musset ; Augustin Thierry îl admira pe Châteaubriand și Walter Scott ; Michelet înclina către Vergiliu, Bernardin de Saint-Pierre și Rousseau ; Taine

i-a citit serios pe Stendhal, Heine, Voltaire, cît şi pe romantici.

Iată cîteva date exacte ; nu sînt singurele. Experienţa ne arată că tipul moral al admiratorilor unui autor şi al autorului însuşi se aseamănă foarte mult. Se va observa că admiratorii lui Mérimée, de pildă, sau Hugo, sau Musset sau ai domnului Zola, sînt temperamente bine definite, iar cărţile pe care le preferă îi reprezintă într-o destul de mare măsură. Unii autori scriu pentru anumite generaţii, reprezentîndu-le astfel. H. Heine, Musset sînt autorii preferaţi ai tinerelor generaţii ; operele lor poartă, într-adevăr, anumite semne fiziologice ale tinereţii ; Horaţiu, fiind bătrîn, nu place decît celor în vîrstă. Autorii preferaţi ai doamnelor sînt rareori duri şi grosolani. Între facultăţile unui creator şi media facultăţilor categoriei sociale în mijlocul căreia s-a făcut popular există o analogie perfectă. Talentul autorilor burghezi este burghez prin excelenţă ; artiştii îi iubesc pe acei autori care posedă o graţie, o acuitate a simţurilor, o delicateţe sufletească egale cu ale lor. În general, între diferitele preferinţe ale aceluiaşi cititor există un anume raport de conexiune. Cu excepţia spiritelor superioare, nonexclusiviste prin definiţie, nu vom întîlni niciodată pe cineva care să-i prefere, în egală măsură şi-n acelaşi timp, pe Lamartine şi pe Hugo, pe Balzac şi pe Dumas, literatura de mîna a doua şi pe cea de mîna-ntîi. Cu cît cititorii au o reacţie de admiraţie mai vie, cu atît gusturile lor sînt mai precise şi mai puţin diversificate, deşi contrariul pare la prima vedere mai plauzibil, fapt explicabil dacă spunem admiraţie în sensul de adeziune, de devotament, de identificare cu celălalt. Iată cîteva supoziţii favorabile ; dar temeiul teoriilor noastre trebuie căutat în altă parte ; el stă în însuşi cursul istoriei generale a literelor şi artelor, ale cărei anomalii şi caracteristici generale nu pot fi altfel explicate.

III

Practica analizei sociologice; fapte generale. — Am afirmat că succesul unei cărți, și în general al unei opere de artă, este efectul unei concordanțe între facultățile autorului, exprimate în operă, și facultățile admiratorilor săi, al căror număr trebuie să fie considerabil pentru ca succesul să fie un adevărat succes; raportul de concordanță variază în funcție de variațiile publicului; astfel se explică fluctuațiile și destinul unor genuri, stiluri, arte și autori, în timp și spațiu.

Pascal și Saint-Simon au devenit celebri abia două secole mai tîrziu; ei nu au fost înțeleși decît azi, cînd, în sfîrșit, s-au făcut auzite angoasa celui dintîi, impietatea și intuițiile profunde ale celuilalt. Clasicilor noștri le-a trebuit tot atîta vreme pentru a ajunge să fie respectați pe cît erau de admirați odinioară. Molière și La Fontaine n-au putut trece nici Rinul și nici Canalul Mînecii. Shakespeare a pătruns în Franța în perioada romantică, atunci cînd literații noștri începuseră să se germanizeze, după ce pătrunsesără de mult în Germania; Anglia l-a uitat timp de două secole, timp în care moravurile din această țară suferiseră influența franceză; gloria lui renaște odată cu emanciparea socială și literară a Angliei. Anumiți scriitori și-au aflat patria intelectuală în cu totul altă țară decît cea în care s-au născut. H. Heine, cu toate că e german, a scris mai curînd pentru o anume categorie de cititori francezi, care-l gustă și printre care și-a făcut discipoli, decît pentru ai săi, unde nu prea este apreciat, sau pentru englezi, unde abia începe să fie cunoscut. Edgar Poe este considerat, atît în America cît și în Anglia, un fel de Gaboriau sinistru; el nu a avut parte de un traducător ca Baudelaire și de admiratori fervenți decît în Franța. În schimb, unii pictori francezi, cum ar fi Gustave Doré, nu sînt apreciați decît în afara granițelor noastre; cei mai mulți

dintre compozitorii francezi sînt mai cunoscuţi în Germania decît la Paris. Nu cred că mai e nevoie şi de alte exemple pentru a demonstra vicisitudinile gloriei : unde şi cînd a fost înţeles cum se cuvine un artist. Cele cîteva exemple de mai sus sînt suficiente şi convingătoare ; ele nu pot fi explicate nici de teoria rasei şi nici de cea a mediului. Aceste fenomene, la care se pot adăuga o serie întreagă de fapte analoage culese din istoria artistică a naţionalităţilor, arată clar că, între un autor şi mediul sau rasa din care face parte, nu se stabileşte acelaşi raport, constant, ci unul variabil şi stabil totodată, de afinitate, între operele sale şi anumite grupuri, atrase de acestea, afinitate a cărei natură am dezvăluit-o mai înainte.

Acest raport de afinitate mai este singura explicaţie a unor fenomene de imitaţie. În sînul unei naţii rămase intacte din punct de vedere politic şi social, faptul că unul sau mai mulţi artişti ajung să imite producţiile unor artişti străini nu este justificat de vreo raţiune ce-ar ţine de ereditate sau de ascendentul mediului. Făcînd abstracţie de Renaşterea franceză şi de secolul al XVIII-lea englez, cînd au intrat în joc unele raţiuni politice şi revoluţionare, ceea ce s-a petrecut la Roma începînd cu primele manifestări literare, ceea ce s-a petrecut în Franţa, în secolul al XVII-lea, cu tragedia, în secolul al XVIII-lea cu filosofia şi romanul, în secolul al XIX-lea cu poezia lirică, nu poate fi explicat de nici una din legile învechite ale criticii sociologice. Nici rasa şi nici mediul, ostile sau cel mult indiferente la acest fenomen de import, n-au putut să-i determine pe artiştii latini sau francezi să-şi aleagă modelele în afară, modele pe care le-au alterat sau depăşit, dar a căror influenţă rămîne preponderentă. Dacă nici la Roma şi nici în Franţa nu s-a putut dezvolta o artă cu adevărat naţională, în ciuda unor debuturi strălucite, e pentru că atît la latini cît şi la francezii secolului al XVII-lea s-a produs o ruptură de echilibru între progresele prea lente

făcute de artă și rafinamentul la care ajunseseră clasele superioare ce socoteau literatura greacă sau cele clasice mai potrivite cu condițiile lor spirituale ; abia în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, artiștii noștri, neconstrînși de nimeni și de nimic, au ajuns la concluzia că doar literaturile și gîndirea septentrională au putut fi compatibile cu gusturile lor, adică le-au prezentat imaginea unor opere în care facultățile lor ar putea excela.

Aceste intrări în detalii ne par să demonstreze de minune ceea ce este neclar și inexact în expresia „mediu social" atunci cînd este luată în sens dinamic, de forță ce face ca anumite ființe să fie asimilate de condițiile sociale, și nu în sens static, de ansamblul condițiilor unei societăți la un moment dat. Căci în cazul acesta ne-am putea întreba din nou, ce anume din organismul social exercită această atracție. În acea epocă, la Roma, din punct de vedere literar, mediul era o elită formată din aristocrați și parveniți. Acest mediu restrîns era în contact cu un mediu mult mai răspîndit și mai puțin omogen, cu poporul roman, iar acesta cu un altul și mai răspîndit, cît se poate de eterogen, cu lumea imperiului roman. Care dintre ele îl determină pe celălalt ? Pînă atunci, lumea romană nu exercita o influență puternică asupra poporului latin din capitală ; poporul nu putea împiedica elita să favorizeze literele grecești ; se spune că această elită, devenită astfel independentă, a exercitat o influență puternică asupra artiștilor ce depindeau de opiniile ei. Am exagera oare prea mult dacă am crede că vreun Nevius, Ennius, Caecilius sau Lucilius mai talentat ar fi putut să încline balanța, atunci ori mai tîrziu, de partea literaturii pur latine ? În Anglia și Germania secolului al XVIII-lea, în ciuda influenței mediului național, intactă și vie, aristocrația, curtea și artele s-au supus modelor din afară. În domeniul istoriei și romanului modern există fapte și mai conclu-

dente în ce privește nondependența păturilor sociale; căci această nondependență există și se accentuează; datorită unui efect progresiv de eterogeneitate, societățile tind să se descompună într-un număr tot mai mare de medii formate din indivizi din ce în ce mai diferențiați, din ce în ce mai liberi să dea curs înclinațiilor lor personale și să se îndrepte către acele opere pe care le poate admira.

Unul dintre argumentele citate de noi, ce ni se pare a contrazice teoriile domnului Taine, constă în afirmația că operele unor artiști și autori care au trăit în același mediu și au făcut parte din aceeași rasă prezintă caracteristici antinomice de la un autor la altul, excelînd prin calități opuse și făcînd apel la emoții și efecte inconciliabile. Or, se întîmplă ca aceste cărți și opere, atît de deosebite între ele, să aibă succes, un succes egal față de același mediu. La ora actuală, în pictura, literatura și muzica franceză au triumfat talentele cele mai diferite. Renan și Taine, Zola și Ohnet, Coppée și Leconte de l'Isle, Puvis de Chavannes și Cabanel, Gounod și Saint-Saëns, Dumas și Labiche etc. sînt la fel de celebri. Fără îndoială că acești artiști, aceste talente atît de deosebite între ele, nu pot reprezenta același mediu; trebuie, așadar, să admitem că reprezintă tot atîtea medii, că reprezintă medii diferite, că există tot atîtea medii cîți artiști sînt, și că atît mediile cît și artiștii apar și dispar fără încetare. Într-adevăr, este de netăgăduit că aceste medii nu numai că nu și-au format artiști, din moment ce existența lor nu este înregistrată anterior, ci au fost formate de ei, prin producerea operelor respective. Atunci cînd domnul Puvis de Chavannes și-a expus monumentalele dumisale fresce, o parte din public i-a apreciat stilul, s-a grupat în jurul artistului, l-a făcut celebru. Același lucru s-a întîmplat cu mai mulți artiști contemporani și cu unele personalități istorice. Or, am văzut care este sensul psihologic al fenomenului de admirație: concordanța între organi-

zarea mentală a admiratorului și cea a celui ce a creat opera admirată — semnul artistului. Apoi am văzut cum se diversifică și se detașează mediile în cursul evoluției unor civilizații. Asistăm aici la nașterea unui mediu. Observăm lesne cum un artist, eliberat de influențele rasei, gusturilor și moravurilor ambiante, creînd o operă ce nu este altceva decît semnul sufletului său, un suflet fără vîrstă și fără patrie, prea puțin asemănător cu cele ale căror opere au atins culmea succesului, desprinde din masa informă a publicului și atrage ca o forță magnetică o mulțime de indivizi. Acești indivizi îl înconjoară pentru că-i exprimă ; ei există pentru că el a apărut ; centrul de forță trebuie căutat la artist și nu în masă, sau mai curînd centrul de forță rezidă în caracterul abstract al asemănării ce poate exista între un artist și contemporanii săi. Celebritatea artistului va depinde de numărul indivizilor al căror psihic este aproximativ analog cu al lui ; nu-i rămîne decît să se producă, să le întindă mîna, și toți vor veni la el, de nu, nu-i nimic de făcut ; *Doamna Bovary* nu poate face ca *Educația sentimentală* să cîștige în simpatia publicului ; pictorul Gustave Moreau, cu toate că a fost premiat la Roma și decorat, nu este popular ; în schimb, domnul Ohnet a devenit celebru nu se știe cum, dar se știe în ce măsură.

După aceste intrări în detaliu, ne va fi ușor să explicăm cum trebuie înțeles faptul că o literatură și o artă reprezintă societatea în care și-au făcut apariția și-i scriu istoria interioară. Spiritul unui popor sălășluiește în monumentele sale, nu pentru că le-a modelat, determinat și calificat, ci pentru că arta sa, prin operele sale majore, produs al unor artiști lipsiți de caracteristicile proprii rasei sau epocii lor, ne vorbește, prin înseși aceste manifestări glorioase și în măsura în care sînt glorioase, despre evoluția gusturilor, de geniul unei nații, de dezvoltarea sa spirituală în diferite epoci și medii. O literatură, o artă națională sînt alcătuite dintr-o serie de opere, semne ale

organizării mentale generale a maselor ce le-au prețuit, dar și semne ale organizării mentale generale a maselor particulare ale celor ce le-au creat. Istoria literatură și artistică a unui popor, eliminînd operele total lipsite de succes și apreciindu-i pe creatori în funcție de coeficientul de celebritate, reprezintă o serie de organizări mentale tipice pentru nația respectivă, cu alte cuvinte, fazele evoluției sale psihologice. *Pilgrin's Progress* și *Cîntecele* lui Béranger reprezintă atmosfera din Anglia în cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea și din Franța anilor 1840. Nu pentru că au apărut în acele vremuri și în aceste țări, ci pentru că au fost foarte citite și prețuite, pe aceste meleaguri, pentru că au cucerit inimile tuturor și au înflăcărat imaginațiile. Bunyan și-ar fi scris cartea chiar dacă englezii ar fi fost mai puțin gravi în acea vreme ; dar atunci, mută și sterilă, opera lui s-ar fi pierdut în noianul celor născute moarte. Dacă francezii de la 1840 ar fi trăit într-o epocă dramatică, poate că Béranger ar fi fost înmormîntat într-unul din cavourile întunecoase din odele sale, iar poporul le-ar fi disprețuit și nu le-ar fi cîntat. Atunci Bunyan și Béranger n-ar mai fi fost reprezentativi și nu ne-ar fi putut furniza date sociologice. Istoric vorbind, popularitatea este aceea care le conferă o valoare și nu originea sau calitățile lor particulare. Ei semnifică și reprezintă o etapă în evoluția spiritului francez și englez nu pentru că ar fi ecoul lor, ci devansîndu-le ca atare, rezumîndu-le, în calitate de tipuri și nu de exemplare sau specimene. Deci a susține că un popor poate fi definit de literatura sa nu este o afirmație lipsită de temei ; doar că geniile nu sînt subordonate națiilor, ci invers. Raportul dintre genii și nații este un raport de dependență în sensul că un popor este reprezentat de artiștii săi, publicul de idoli și masele de conducători.

Nu știm ce determină apariția acestor oameni importanți ; legea ce reglează nașterea și natura genii-

lor sau a talentelor ne este complet necunoscută; știm doar că nici una din ipotezele emise pînă acum în acest sens nu explică faptele în totalitatea lor. Dar după ce geniul s-a născut, s-a dezvoltat și a devenit productiv, urmează, firesc, acel joc de atracție și respingere, joc accesibil nouă. Cei ce se regăsesc într-o operă de artă, implicit o prețuiesc, se strîng în jurul ei și se separă de ceilalți, diferiți structural. În cazul în care grupul astfel constituit este remarcabil, calitativ sau cantitativ, atunci opera capătă o înaltă semnificație socială pentru acel moment; dar valabilitatea ei poate fi de scurtă sau de lungă durată. În cazul în care grupul este restrîns sau format doar din cîțiva indivizi, importanța operei față de acel moment de impopularitate, trecător sau de durată, este minimă. Deci totalitatea operelor populare ale unui grup dat scriu istoria intelectuală a acelui grup; faptul că un popor adoptă și prețuiește o literatură, delectîndu-se și regăsindu-se pe sine, face din aceasta expresia unei nații; o literatură nu reprezintă deci doar produsul unui popor.

IV

Analiza sociologică și științele conexe. Să trecem peste exigențele și operațiile impuse de aplicarea metodei bazate pe aceste considerații; ea nu ne va permite, de pildă, să definim o nație plecînd de la o operă dată decît după ce vom fi determinat importanța relativă a grupului celor atrași și particularizați de acea operă și vom fi precizat riguros epoca pentru care acea operă reprezenta un document. Va trebui să se întreprindă pentru fiecare artist și autor în parte o anchetă retrospectivă pe lîngă critici, pe lîngă ziariștii vremii, stabilindu-se astfel gradul de populari-

tate ; se va afla la cît a fost evaluat un tablou, de cîte ori a fost jucată o piesă, de cîte ediții s-a bucurat o carte, la cît s-au ridicat drepturile de autor ; va trebui să se urmărească întreaga existență a operei pentru a se stabili fazele popularității ei, cum și cînd a fost primită în afara granițelor.

Dacă această metodă va fi pusă în aplicare cu toată atenția și menajamentele ce vor decurge dintr-o practică îndelungată, atunci ea ne poate fi de un real folos în investigarea trecutului. În felul acesta se va putea scrie, în termeni științifici exacți, istoria interioară a unor oameni ce au trăit în anumite epoci culturale, istorie ce s-a desfășurat dincolo de unele fapte politice, sociale și economice de suprafață. Datorită acestei metode, cu condiția ca reconstituirea să fie complexă, se va putea face istoricul dezvoltării intelectuale a umanității sau chiar cel al dezvoltării cutărui organ psihic luat separat. Numai astfel de cercetări vor putea duce la fondarea unei adevărate „psihologii a popoarelor", exacte și serioase, în special în cazul în care unele informații de care are neapărată nevoie îi vor fi furnizate de o știință conexă nefondată încă, psihologia marilor oameni de acțiune, a fondatorilor de religii, de morale, de legi și de state, știință care, ca și estopsihologia, va fi alcătuită din trei părți : analiza faptelor eroilor, determinarea organizării lor mentale specifice și individuale, fenomenele sociologice de adeziune la aceste fapte și de asemănare cu această organizare. Nu vom putea scrie o istorie completă a omenirii decît cu ajutorul acestor două metode, analizînd mai întîi fenomenul apariției unor personalități mobilizatoare și mai apoi cel al adeziunii unor indivizi la marile evenimente artistice, politice și războinice.

SINTEZA

I

Sinteza estetică. Pînă acum ne-am ocupat de expunerea raționamentelor care, folosite în analiza operei de artă, duc la cunoașterea exactă, științifică — deci integrabilă într-o serie de noțiuni analoage indispensabile fundamentării unor legi — a înseși operei de artă, a autorului respectiv, a grupărilor de indivizi asupra cărora a produs o emoție estetică. Dar după cum v-ați putut da seama, cercetările de pînă acum sînt incerte, analitice, fragmentare, nu abordează ansamblu decît în părțile sale și nu ni-l dezvăluie decît succesiv ; cunoașterea estetică este strict limitată la obiectul ei, obiect pe care-l relevă doar în sine, în afara unor relații și efecte posibile. Dacă defectul metodelor combătute de noi e de a reduce opera și pe cei al căror semn este la aparență, la anturaj, la un contur exterior vag și strîmb, în schimb metoda noastră expusă în capitolele anterioare pare să-i considere ființe absolute, în afara oricăror contacte, oricărei condiționări, oricărei cauze. De aceea trebuie să aducem o completare prin examenul procedeelor ce vor duce, după analizare, la reconstituirea operei și a autorului în unitatea lor, în dinamica jocului de forțe sociale și naturale care-i formează, îi impulsionează și îi contrariază.

Opera de artă redusă la efecte și procedee încetează de a mai fi o operă de artă. În acest stadiu de descompunere, opera își pierde orice virtute operațională, orice influență emoțională pentru cei ce au disecat-o astfel, sau pentru cei ce-au receptat-o fragmentată ; ea a devenit un mecanism ineficace, o mașină demontată, care, examinată rotiță cu rotiță, este prin forța lucrurilor în stare de repaos și deci ignorată în însăși rațiunea ei de a fi. Dar, după ce i s-au înțeles mecanismele și enumerat resorturile, rămîne să fie revelată în acțiune, operînd, suscitînd acele unde emoționale de care este virtual capabilă. Așadar, opera nu trebuie aprofundată în sensul degajării secretului cauzelor a ceea ce emană din ea, ci abordată frontal și din exterior, ca o forță al cărui șoc rămîne să fie apreciat.

Dat fiind că efectul operei este echivalent cu emoția suscitată, iar emoția însoțește imaginea sensibilă a conținutului în imaginația subiectului, trebuie întreprinsă reproducerea operei încărcată de indicele său emoțional. Astfel, am realiza o parafrază.

Recitind o carte, evocînd un tablou, făcînd să răsune în minte desfășurarea sonoră a unei simfonii, considerînd aceste ansambluri ca atare, reconstituindu-le în întregime, reluîndu-le și trăindu-le, analistul va trebui să exprime perceperea lor vie, rezultat al impactului dintre acești centri de forță și organismul uman concret, mișcat, plin de înflăcărare, profund impresionant. Fiecare detaliu va fi considerat din unghiul său de incidență, fiecare procedeu redat prin acțiunea sa, pînă și efectele produse de operă, analizate și gustate încă o dată de cineva care va ști nu numai să le discearnă, dar să le și retrăiască, vor fi concomitent figurate și apreciate în descrierea naturii și farmecului lor.

Astfel cartea va fi reprodusă ca un obiect de lectură reală, obiect asupra căruia se vor fi oprit priviri omenești reci, surîzătoare, entuziasmate, rătăcite,

sau voalate de o suferință reprimată, privirile unor cititori obosiți de spectacolele reale ale vieții, priviri sincere sau necruțătoare de femeie, priviri șterse de trîndav, luminoase de adolescent, care, călindu-se în contact cu ficțiunea, se adaptează la existență. Surprins în plină lumină într-un muzeu sau pe panourile gratuit ornamentate ale unui salon, tabloul, ai cărui pigmenți reflectă coloritul variat al razelor solare, va străluci din nou, prin forța cuvîntului, într-un acord contrastant sau armonios de nuanțe stridente sau tragic moarte ; și frazele vor fi cadențate atunci cînd vor reda langoarea inocentă a unui nud frumos, strălucitoare cînd vor celebra apariția sacră a unei raze aurii din tenebrele unui fundal pe care se profilează confuz chipuri chinuite sau pline de umilință, percutante, cînd vor analiza cu atenție și subtilitate figura prelungă și rece a vreunui rege sau călugăr din trecut, cu privirile grele de gînduri moarte și fața brăzdată de patimi pe veci refulate. Farmecul operelor muzicale va trebui și el reprodus în urma analizei ; năvalnicul val de vise și elanuri provocate de o voce care se înalță domol în liniștea nopții, farmecul melodiilor, tensiunea creată de acutele prelungite, șocul dureros la auzul unor sunete tragice, acordurile măsurate și viguroase ale pianului, jocul degetelor suple, elanurile brutal zăgăzuite de intervenția pedalelor, prestourile ce suie și coboară, percutante, sau insistența gravă a unor andante ce par să exorteze, să calmeze și să domolească tristețile inerente marilor decizii, vor fi deopotrivă descrise și retrăite ; viorile, foarte aproape de inima și urechea noastră, își vor nuanța glasul aprig și dulce, iar cîntul lor captiv va aluneca peste izbucnirile surde ale contrabasului, peste înflăcărarea supremă a alămurilor, peste rînjetul sinistru al oboaielor, unite într-o jerbă ascendentă de sunete, forme și ritmuri ce emană dintr-o orchestră și dau naștere simfoniilor.

Același lucru se întîmplă cu orice operă de artă : statuie, templu, dramă, carte cu caracter didactic sau

liric. Pentru a cunoaşte plenar şi exact o operă, modul ei de a exista, de a se comporta, de a acţiona asupra materiei vii, calitatea forţei ei de expresie şi impresie, susţinută, discontinuă ori cu efect întîrziat, asupra unor minţi, a unei minţi, a unei sensibilităţi distincte şi cognoscibile, este la fel de important ca desemnarea mecanismului, a părţilor sale, a genezei.

După cum se poate lesne constata, rîndurile de mai sus urmăresc cunoaşterea artistică a operei de artă, după ce aceasta va fi fost definită ştiinţific prin descompunere, conferind în felul acesta o valoare şi o utilitate reconstituirii ei estetice. Se va remarca faptul că, impunînd analizei această adjoncţiune, cerîndu-i să deprindă a aborda opera de artă în însăşi evoluţia sentimentelor pe care este menită să le declanşeze, noi îmbogăţim de fapt metoda noastră adăugîndu-i unul din procedeele folosite de critica pur literară, mai ales de la apariţia şcolii romantice şi realiste încoace. Unele foiletoane semnate de Théophile Gautier, şi domnul Barbey d'Aurévilly, studiile fraţilor de Goncourt şi ale lui Théodore de Banville, descrierile unor picturi din *Călătorie în Italia*, de Taine, anumite relatări, privind unele audiţii muzicale, făcute de Baudelaire, ar fi ceea ce trebuie dacă s-ar baza în acelaşi timp pe o anchetă analitică prealabilă, anchetă fără de care aceste pagini de o mare valoare literară se reduc la o constatare parţială a unei emoţii morale neexplicate. Conjugate însă cu demonstraţiile mai seci dar mai pregnante ale analistului, inserate chiar în logica raţionamentelor sale, ele nu vor mai fi un ornament, un discurs elegant, ci complementul necesar cunoaşterii ştiinţifice a unei opere.

II

Sinteza psihologică. Recurgînd încă o dată la unele procedee uzitate, procedee a căror insuficienţă, în

cazul în care rămîn izolate, a fost arătată mai sus, vom încerca să folosim analizele psihologice în fixarea imaginii spirituale a celor disecați astfel. Criticul va înțelege că mecanismul mental limitat și incolor, dedus metodic, piesă cu piesă, din datele estetice, nu e nicidecum o entitate ideală, o forță în suspensie lipsită de un punct de aplicație, ci viu, existent, hrănit de seva sîngelui, substanțializat în celule mereu receptive și regenerate, într-un encefal anume, într-un sistem nervos, un corp, o ființă umană, care a umblat și a acționat în spațiul nostru, pe pămîntul nostru. Această entitate fizică a avut o copilărie, o tinerețe, ajungînd adesea la maturitate și uneori chiar la bătrînețe ; a fost o ființă umană, a făcut parte dintr-o familie, s-a născut și a trăit într-o țară anume, a avut părinții, prietenii și contemporanii lui ; cariera acestei ființe a fost un concurs de necazuri și bucurii, de hazarduri și habitudini ; el a suferit și a exercitat unele influențe spirituale, a contribuit la progresul operei de artă ; această entitate intelectuală configurată mai întîi la modul general, global, în totalitatea trăsăturilor sale dobîndite și înnăscute, a suferit o evoluție, a fost proiectat în compromisul dintre spiritul de rezistență și cel de adaptabilitate care înseamnă de fapt viața, a fost original și totodată tributar celorlalți ca orice individ, s-a repetat și a fost plin de inventivitate în opera sa. Lipsită de cunoașterea acestor variații, a carierii, a originii, a tranzițiilor, a punctului de plecare și a celui de sosire, analiza unei spiritualități rămîne sterilă și aridă, absolută și ireală ca o teoremă, la fel de incompletă ca o știință a scheletului.

Pentru a întreprinde reconstituirea acestor spiritualități majore care, în ordinea gîndirii și a sensibilității pure, sînt un fel de inițiatori ai unor noi categorii morale, concentrînd și sublimînd totalitatea emoțiilor și a gîndurilor provocate în rîndurile ete-

roclite ale admiratorilor lor, trebuie să se pornească de la particularităţile lor spirituale de sine stătătoare pentru a se ajunge la înlănţuirea şi integrarea lor într-un tot ; acestor entităţi psihice astfel caracterizate urmează să li se redea o entitate fizică, un trup configurat într-un anume fel şi o serie de habitudini pe care le vom afla de la contemporanii lor ; aceste trupuri şi aceste suflete nu vor fi considerate în afara originilor, a familiei, a rasei, a naţiei din care fac parte — a mediului originar, a locului în care s-au născut şi copilărit, a climatului, a peisajului, a solului natal ; va trebui să se meargă pe urmele evoluției lor, a relațiilor lor, să se cerceteze copilăria, tinerețea, prieteniile, legăturile intime, lecturile, activitățile, să se cunoască drumul parcurs de producţiile lor, să se afle bucuriile și amărăciunile lor, declinul și moartea, atît de rar însoțite de glorie, de o bună stare materială, și tihnite, în cazul marilor artiști. La capătul acestor eforturi ne va aştepta rezultatul suprem către care tinde oricare ramură a științelor organice : cunoașterea unei ființe umane analizate și reconstituite începînd cu fibrele sale interioare, cu delicatele agregate de celule cerebrale străbătute de jocul infinit de mobil şi complex al undelor recurente, cu acest centru generator al tramei intime a vibraţiilor, care, fenomen pur fiziologic, pentru observatorul ideal plasat în exterior şi percepîndu-i reversul, înseamnă, de fapt, pentru înseşi aceste celule, imateriale sau neştiindu-se materie, gîndire, emoţii, suferinţe, bucurii, amintiri despre oameni şi lucruri — şi sfîrşind cu terminaţiile nervoase cele mai fine şi mai periferice, care, primind undele reflectate de tot acest travaliu interior pe căi încă necunoscute nouă ce trec prin encefal, prin creierul mic, prin bulb prin şira spinării, le vor transmite muşchilor, epidermei, suprafeţei umane prevăzute cu un colorit şi o configuraţie proprii — sfîrşind cu fiinţele ce-au format antecedentele acestui

corp, cu cei ce i-au stîrnit interesul sau a căror acte, prin unele manifestări imediate sau îndepărtate, l-au atins în vreun fel, l-au bucurat sau întristat — cu cerurile care s-au reflectat în ochii lui, cu pămîntul pe care a călcat cu țărîna orașelor și cîmpiilor ce i-a întinat picioarele și i-a resorbit ființa.

În acest punct, dîndu-i-se o sarcină pe care-o poate duce la bun sfîrșit și făcînd-o să intervină în momentul în care unele cercetări prealabile i-au favorizat utilitatea, metoda biografică a lui Sainte-Beuve și a succesorilor săi, ca și, dealtfel, a domnului Taine din *Studii*, ne va aduce mari servicii ; ea este chemată să completeze din exterior, cu ajutorul descrierii și a portretului, acel travaliu important de cunoaștere din interior elaborat de analiza estopsihologică. Maniera laxă a domnului Taine, ancheta minuțioasă preconizată de Sainte-Beuve, maniera realist umană a celor mai buni biografi englezi, studiile romanticilor privind faptele curioase cu substrat psihologic vor fi confundate și canalizate în sensul formării unei imagini cît mai concrete a omului și anturajului său ; astfel se va ajunge la acele procedee ce conferă o realitate, un adevăr, viață, ființei al cărei suflet va fi părut abstract și fragmentat în urma analizei, galvanizînd-o și însuflețind-o.

Să-l însoțim, așadar, pe Poe la masa la care tatăl său adoptiv îl punea să se dea în spectacol recitînd versuri, iar mai apoi la taverna din Baltimore, unde a aflat gustul băuturii ce-l făcea să adoarmă dimineața într-un șanț ; să nu uităm că Flaubert făcea parte dintr-o familie de medici celebri, că a trăit în tinerețe într-o regiune calmă, de cîmpie ; să ne amintim de sosirea sa entuziastă la Paris, de călătoriile, de boala lui, de scăderea progresivă a facultăților sale mentale, de mediul realist în care acest romantic întîrziat se simțea stînjenit ; să nu neglijăm fizionomia lui Hoffmann, cuta buzelor lui, agilitatea simiescă a trupului său firav, grimasele sale de entuziasm, re-

pulsia sa pentru orice fel de formalism social, nopțile petrecute în restaurante bînd vin și boala care l-a așezat ghemuit, atît pe el cît și pe Heine, într-un sicriu de copil ; să comparăm debuturile militare ale lui Stendhal și Tolstoi cu sfîrșitul lor, cu existența de seducător bătrîn a unuia, cu refugiul, deliberat și plin de umilință, a celuilalt în muncile manuale și într-o sărăcie crasă ; să completăm fiecare din aceste fizionomii și să formăm serii raționale, astfel se vor înălța în fața noastră, într-o perioadă anume, într-un colț al lumii literare, în întreaga literatură, figurile integrale ale acelui grup de oameni ce reprezintă tipurile perfecte ale unei umanități cugetătoare și simțitoare. Analiza estopsihologică va fi arătat ceea ce particularizează acești oameni, părțile în stare de repaos ; sinteza biografică, utilă abia după efectuarea acestui travaliu, va proceda la reconstituirea integrală, la restabilirea mecanismului, a modului în care devine productiv, în care ia naștere și se orientează.

III

Sinteza sociologică. Acest travaliu de reconstituire, modelarea unei ființe viabile pe baza schemei inteligenței sale, trebuie să fie extins la cei pe care ne-am deprins să-i numim semenii acestui tip, la aderenți. Pornind de la o carte se poate ajunge la definirea stării de spirit a unui grup. Acest grup a existat în realitate, în timp și spațiu ; uneori mai există încă ; el a format sau formează un mediu anume. De foarte multe ori, istoria sau ziarele epocii aduc unele informații ce vin să le completeze pe acelea, mai exacte și mai subtile, furnizate de examenul a ceea ce constituie punctul lor de raliere : opera sau ansamblul de opere în care se recunosc și prin care se definesc. Sinteza sociologică, procedînd la o anchetă scrupuloasă,

conjecturînd, descriind, rezumînd, reunind datele cele mai disparate cu putință, reușind, în cele din urmă, să-i redea cu pregnanță pe cei pătrunși de spiritul operei, al autorului, va trebui să determine acest grup, componența, importanța lui în timp și spațiu, moravurile respective, să-i definească pe reprezentanții săi de seamă.

În acest caz, metoda sociologică și istorică propusă de domnul Taine își recapătă valoarea și importanța cuvenită. Și o vom folosi cu succes în tentativa noastră de a reda viață unui grup de indivizi al căror mecanism interior va fi fost schițat în linii mari dar precise în urma analizei preferințelor lor, și pe care vom fi deprins să-i considerăm nu promotorii operei catalizatoare sau ai operelor contemporane, ci, dimpotrivă, ființe vag asemănătoare cu autorul emoțiilor resimțite, definite, în similitudinea lor, prin înseși aceste emoții. Întregul arsenal de procedee științifice și artistice folosite de domnul Taine, de criticii istorici englezi, cum ar fi domnul Pater și Vernon Lee, de romancierii arheologi, cum ar fi Flaubert, în descrierea anumitor medii din trecut, va fi de data aceasta utilizat în scopul obținerii unor rezultate de mai mare importanță, pentru că această analiză a exteriorului, a ceea ce este vizibil, a ceea ce a fost furnizat de datele istoriei, va fi fost precedată și confirmată de o serie de date probabile sau certe referitoare la interior, la mecanismul mental central al unor ființe ce se vor înălța astfel în fața noastră vii și înveșmîntate. Contemporanii, autorii de memorii și comedii, moraliștii vremii, reprezentările grafice, de la pictură la caricatură, mulțimea de fapte mărunte cotidiene, reconstituirea arhitecturii, a geografiei locurilor, a monumentelor și a orașelor, trecerea în revistă a departamentelor vieții publice, de la politică la religie, toate acestea vor fi cercetate amănunțit în scopul obținerii unor detalii tipice, semnificative; aceste informații privind vestimentația, locuințele, așezările, habitudi-

nile particulare și sociale, tipul etnic, relațiile cu transcendentul și imanentul, de fapt întreaga existență a unui grup adunat în jurul unei opere sau a unei familii de opere, grup ce va reprezenta fie elita unei nații, fie o întreagă clasă socială, fie un număr de indivizi dispersați în spațiu, a căror afinități rămîn să fie precizate, vor fi degajate, confundate, ordonate și în cele din urmă aplicate pe acel soi de schelet psihologic obținut prin efectuarea prealabilă a acelui tip de cercetări expuse în capitolul precedent. Astfel vom fi definit, din exterior și din interior, tipul de atenian atras de Aristofan sau pe cel ce se simțea reprezentat de Euripide ; locuitorul orașelor din epoca Renașterii italiene atras de pictura sobră practicată de școala florentină și venețianul care, captivat inițial de colorismul lui Tiziano și Tintoretto, sucombă în fața luxuriantelor mitologii ale succesorilor lor ; pe cel ce frecventează regulat concertele duminicale și care, solicitat peste săptămînă de cine știe ce îndeletnicire cu caracter practic, se regăsește, aici, entuziast și grav, demn de a fi emoționat de patetismul lui Beethoven, de naturalismul plin de evlavie al lui Wagner, de neliniștea profundă a lui Berlioz. Dacă istoria nu este altceva decît evocarea integrală și resuscitarea generațiilor trecutului, a ceea ce au fost, a ceea ce au gîndit și rămas, atunci facem istorie, iar informațiile furnizate de metoda propusă de noi vor fi pe atît de noi și prețioase, pe cît este această știință de solidă.

CRITICA ȘI ISTORIA

I

Teoria generală a istoriei; artistul, eroul, masa. Cercetările laborioase recomandate în capitolele precedente pot părea excesive; dar rezultatele promise par demne de aceste eforturi. Dacă vom concepe un astfel de studiu psihologic, istoric, literar, perfect realizabil în ce privește arta, artiștii și admiratorii unei epoci și a unui popor dat, dacă vom admite că acesta este împărțit, printr-un procedeu nu prea bine determinat, într-o serie de tipuri intelectuale și în seriile respective de aderenți, cu o constituție bine definită, în termeni științifici exacți, dacă aceste tipuri sînt cunoscute și considerate ființe vii, prezențe fizice, iar mulțimile, agregate în tumult, pulsînd de viață, gesticulînd, avînd portul și căminul lor, o morală, o religie, o politică, interese, proiecte majore, o patrie proprii, dacă la aceste grupuri astfel determinate și reprezentate, în cazul în care istoria ne-o confirmă, vom adăuga acel strat inferior situat în afara artei și a vieții de huzur sau a vieții politice a societății, strat a cărui condiție poate fi aproximativ dedusă din însuși deficitul aptitudinilor recunoscute celorlalte clase, dacă această imensă masă de inteligențe, creiere, ființe va fi condensată și subordonată unor capi și tipi reprezentativi, atunci se va fi atins limita superioară la care poate accede, în stadiul actual al științei, cunoaș-

terea unei epoci sau a unei nații ; se va fi pătruns cel mai adînc în limburile trecutului, se vor fi evocat cu maximum de pregnanță legiunile de umbre dispărute. Grație acestei tentative metodice și progresive de resuscitare, vremurile trecute își vor fi integrat, dintr-o dată, tot ceea ce rămăsese viu în diversele lor monumente.

Și se va înțelege că acele procedee de sinteză, efectul de agregare a marelui artist cu admiratorii săi, ținta lor, aceea de a descrie epocile și națiile prin asamblarea unor grupuri caracterizate prin primul lor autor, ne îndeamnă să închipuim, pentru întreaga istorie politică, religioasă și militară, o teorie nouă și totodată de mijloc, printre atîtea altele acreditate în secolul nostru. Tentativele moderne de a schimba metoda acestei științe, prin racordarea la descoperirile recente și mai ales la tendințele democratice actuale, au dus la o interpretare singulară a evenimentelor sociale. Cronicarii și istoricii de pînă acum, judecînd faptele la prima vedere și explicîndu-le în lumina unei doctrine superficiale dar relativ juste, au sfîrșit prin a atribui întregul interes și merit al unor acțiuni unor indivizi, regi, miniștri, generali, al căror nume era legat de acestea. Tentativa de a aduce îmbunătățiri acestor puncte de vedere, și chiar de a le reforma, sub impulsul unei reacții liberale ce cuprinsese mai toate spiritele ilustre din prima jumătate a secolului nostru, a dus la o concepție opusă și falsă. Domnul Augustin Thierry a fost printre primii care, plecînd de la ideea confuză că evenimentele sînt determinate de cu totul alți factori decît promotorii lor, și exagerînd implicit importanța acestor cauze secundare, a acordat o importanță exagerată influenței maselor în desfășurarea evenimentelor istorice. Mai apoi acest punct de vedere s-a extins pînă-ntr-atîta încît s-a neglijat voit contribuția, totuși evidentă, a unor personalități la faptele de importanță istorică, atribuindu-se mulțimii ce le-a executat, adesea constrînsă

şi întotdeauna în necunoştinţă de cauză, meritul izbîndei. Determinismul economiştilor englezi şi al statisticienilor, părînd doar mai uşor de aplicat la nivelul popoarelor decît la cel al indivizilor, a dus la concepţiile lui Buckle, după care războiul, de pildă, se poate face fără generali, fără strategie, fără disciplină, fără armament sau tactică superioare, el fiind rezultatul hazardului şi al unui instinct confuz al maselor. În urma unor raţionamente de aceeaşi natură, romanul modern, respingînd ideea rolului preponderent ai facultăţilor superioare ale spiritului, precum şi ascendentul elitei asupra restului grupului social, afirmă principiul inutilităţii efortului voluntar şi îşi alege personajele printre fiinţele degenerate intelectual şi moral.

Greu de găsit o concepţie mai falsă şi mai uşor de admis decît aceea a separării celor două elemente inerente existenţei oricărui eveniment istoric — capii şi masele — precum şi a ponderii celui de-al doilea element. Faptul că un scriitor, de origini absconse, simţindu-se mişcat de o lume nouă interioară, făcînd apel la unele aptitudini, idei, la o sensibilitate intactă, (toate acestea existînd în stare latentă) grupează în juru-i, în cercuri concentrice din ce în ce mai largi, congeneri intelectuali, detaşînd din mulţimea amorfă acea categorie de fiinţe al căror organism interior îi seamănă, acea categorie receptivă la înseşi impulsurile lui cele mai puternice, atît de puternice încît l-au determinat să le dea formă şi expresie devenind astfel inteligibile şi eficace — acest fenomen, spuneam, este analog cu cel prin care, într-o altă ordine, de data aceasta ordinea faptelor şi nu a emoţiilor, promotorul unei acţiuni, purtătorul unor imagini prealabile de reuşită, glorie, şansă, ce determină un impuls, avînd un mod propriu de a concepe realizarea efectelor, mijloacele necesare, detaliile, căile de urmat, mecanismele, tot ceea ce constituie un ţel, reuşeşte, prin putere de convingere, ordonînd sau pur şi

simplu comunicînd, să le transmită rudimentar, confuz sau limpede, miilor de adepți, ce pot fi ofițeri, soldați, aliați ; sau muncitori, ingineri, colaboratori ; sau curtieri, bancheri, asociați, acționari ; sau pur și simplu poporul, agenți electorali, deputați, miniștri. Și în aceste situații reușita totală este posibilă datorită unei comuniuni de idei ce se stabilește între promotori și mase, împărțindu-și astfel meritul ; influența lor poate fi constantă și marcată pentru colaboratorii imediați, de moment, confuză sau aproape imperceptibilă, în afară de momentul propriu-zis al acțiunii, pentru cei din urmă colaboratori.

Orice realizare în scopuri utilitare și orice operă de artă meritorie, orice succes răsunător repurtat în literatură, artă, strategie militară, religie, politică, știință, implică, așadar, participarea acelorași elemente și presupune un acord între spiritele superioare și cele inferioare ; o operă, o acțiune de orice fel, este în primul rînd concepție și depinde din ce în ce mai mult de capacitatea intelectuală, de datele de bază și de formația autorului, de constituția lui fizică și psihică, precum și de unele influențe absconse ce l-au modelat ca atare ; opera mai este aceeași concepție dar detașată, dacă se poate spune astfel, de autor și totuși dependentă de el, precum un germene ieșit dintr-o ființă, inculcat celorlalți, repercutîndu-se, reproducîndu-se, renăscînd, devenind eficace și cauză a unor acțiuni și emoții analoage. Reproducerea, și mai ales gradul în care se realizează acest fenomen, marchează gradul de similitudine dintre subiectul receptor și cel emițător ; pentru că fenomenele psihologice, la nivelul individului, formează un tot, și pentru că o concepție presupune punerea în mișcare a unui întreg mecanism mental ; astfel, faptul de a împărtăși pe deplin o concepție demonstrează o similitudine de mecanisme. Această similitudine, fie că este vorba doar de unele noțiuni experimentale rudimen-

tare comune tuturor ființelor, fie de unele legi elementare de morală ce stau la baza relațiilor umane, sau de analogiile ce duc la constituirea unei rase, a unei ginți, a unei națiuni, ori de acelea, mult mai complexe, ce duc la formarea unor grupuri aleatorii de admiratori sau participanți, stabilește legătura între autorul și executorii unui proiect, între autorul și iubitorii unei opere, legătură ce permite participarea lor la reușită ; atît a celui ce a conceput un proiect, dar a fost incapabil să treacă singur la acțiune, cît și a celor ce l-au executat, dar ar fi fost incapabili să-l conceapă ; atît a celui ce a creat, incapabil să redea viață unei forme mute acolo, în inima oamenilor, cît și a celor care au preluat-o, au adoptat-o, au înconjurat-o cu grijă, s-au reflectat într-însa, dar n-ar fi putut niciodată să o conceapă și să o materializeze.

Faima unor artiști, triumful unor eroi sînt fenomene analoage și se descompun în două fapte : unul de individuație, de singularizare a unui tip, celălalt de imitație, de adeziune, de confirmare, de admirație, ce determină agregarea în jurul acestui tip. Între aceste două categorii de indivizi se stabilește o comunicare în virtutea forței elementare și universale de atracție care-i reunește pe cei ce se aseamănă în jurul celui mai semnificativ dintre ei.

Principiul individuației face să apară la un moment dat, într-un grup social anume, o personalitate artistică sau politică cu o constituție mentală, și probabil cerebrală, particulară, manifestîndu-se prin opere, fapte, idei. Principiul adeziunii, al repetiției, face ca, în virtutea asemănării, acea ființă particulară să-i suscite, să-i apropie, să-i unească pe toți cei ce au, mai mult sau mai puțin, o configurație spirituală similară cu cea a creatorului sau a eroului. Artistul și eroul sînt în același timp cauza și reprezentantul tip al unei mișcări ; ei o provoacă, o caracterizează, o orientează ; mulțimea o face ; mulțimea și artistul, mulțimea și eroul o fac colaborînd.

Aceste două principii, al variației fortuite și al repetiției, stau, după cum se știe, la baza selecției naturale [1], ce se mai sprijină și pe acțiunea selectivă a mediului. Cercetările noastre în ansamblu tind să demonstreze că acțiunea selectivă a mediului scade și dispare pe măsură ce societatea evoluează, și aceasta în baza unui fapt primordial, faptul că societatea este o instituție de conservare a individului și a speciei [2], dirijată împotriva acțiunii de distrugere proprie naturii. Teoria selecției apelează la ereditate — care, la urma urmelor, nu este decît constatarea unor asemănări datorite originii comune — pentru a raporta principiul variațiilor în cadrul unei specii determinate la principiul reiterărilor tipului apărut astfel. În domeniul sociologiei generale, după cum a demonstrat foarte clar domnul G. Tarde, trebuie să admitem de asemenea că funcționează un principiu al inovației — descoperirile, și un principiu al imitației — statistica, ce se reduce în cele din urmă la constatarea gradului de asemănare dintre gusturile și necesitățile inventatorilor și cele ale imitatorilor. Pînă și în domeniul psihologiei generale trebuie să admitem existența unui principiu de individuație, ce creează în timp tipurile umane, între altele tipurile de artiști și de eroi — și un principiu al repetiției, ce agregă și face ca entuziaștii să se îndrepte către acești protagoniști, principiu care se reduce, după cum am mai spus, la constatarea implicită a asemănării dintre exemplarele de excepție și aderenți. Dar, mergînd pe urmele unei formule îndrăznețe propusă de domnul G. Tarde [3], să ne fie permis a duce mai departe generalizarea noastră, astfel se va putea constata că principiile asemănării, de la ereditate la adeziune, sînt principii ac-

---

[1] V. articolul lui H. Spencer despre factorii evoluției organice în: *Nouvelle Revue*, octombrie, 1886.

[2] Spencer, *Principes de psychologie*, cap. 504.

[3] *Revue philosophique*, art. 1882. Cf. teoria imitației sociale în Bagehot.

tive, de forță, de vibrație ; așadar, tipul întregii evoluții animale, umane, sociale, va fi vibrația și consonanța, prima generînd, cea de-a doua repetînd și perpetuînd.

În ultimă analiză, aceasta ar însemna disocierea forței de direcția, ei, a voinței de imaginea-țel, a unei varietăți animale de tipul său primordial, a generalului de armata sa, a participanților la o acțiune de cel ce a inițiat-o, a poporului de conducători, a unei clase de membrii săi activi. Ambele elemente ale acestor cupluri sînt la fel de importante și absolut necesare. Ele sînt indisolubil legate în virtutea unor afinități ce merg de la cauză la efecte și constituie însuși resortul acestui cuplu ale cărui elemente luate separat ar rămîne inoperante, primul avînd totuși o existență de sine stătătoare dar ineficientă. Cauza rectrice *este,* prin ea însăși, independent de cauza eficientă, și determină ; ea nu poate fi concepută separat, ea nu poate exista ca atare experimental, concepțiile noastre logice fiind totuși legate de simțuri. O direcție, un tip, un țel pot apare singure și fără urmări ; o forță, o clasă de animale, o masă de oameni activi, o voință nu pot fi concepute în afara unui raport de determinare ; raportul dintre acești doi factori este raportul dintre formă și substanță în concepția lui Aristotel ; este un raport de plasticitate, de formare, de asimilare, de imitare în cele din urmă ; primul factor, în raport cu timpul, este generator și participant în cea mai mare măsură ; o mare personalitate își agregă masele valorificîndu-se astfel, după cum un număr intră în combinația numerelor următoare multiplicîndu-se prin ele.

Orice tip de relație umană, orice tip de colaborare mai ales, este, așadar, o sugestie. În ultimă analiză, celebritatea, puterea, bogăția, succesul înseamnă a suscita în sufletele oamenilor acele imagini, idei și sentimente care să înlocuiască ori să amplifice propriile lor stări de spirit, impulsionîndu-le voința, forța

fizică, sensibilitatea, atît de necesare celui ce vrea să le capteze. Substituirea poate fi impusă și acceptată de teama unor represalii ori privațiuni ; ea poate fi primită cu entuziasm de către o ființă ce se uită instinctiv pe sine regăsindu-se în celălalt, sau, și aceasta este formula cea mai eficace, poate însemna identificarea eroului, a artistului, a tipului celui mai reprezentativ, cu mulțimea — sugestia însă, pătrunderea unei conștiințe în conștiințele celorlalți, este reală în aceeași măsură.

Puterea de convingere a unei mari personalități poate să pună în mișcare brațele a milioane de oameni de parcă ar fi ale sale ; harul unui mare artist poate face să freamăte milioane de sensibilități, provocînd bucuria ori jalea unui întreg popor.

Istoria unei nații, a unei literaturi, este de fapt istoria acestor impresionante comunicații de unde vitale, urmărite și descrise de la origini, de la cel ce le transmite în drumul lor spre cei ce le receptează activ, revelînd astfel, prin extinderea și capacitatea lor, proporția de ființe existente în sine și existente în celălalt.

II

Aplicații practice ; definiția ultimă a operei de artă. Fiind asemănătoare, fenomenele de agregare eroică sau estetică sînt permutabile. Este inutil să mai demonstrăm că propensiunea pentru literatură, sau ideea luptei pentru o cauză comună, coincide cu o anume detașare față de relațiile stricte impuse de clan, de familie, de cetate, de națiune ; că atît artele cît și umanitarismul tind să favorizeze cosmopolitismul, înlocuind, într-un sens, legăturile de sînge cu cele bazate pe admirația față de același produs artistic sau adeziunea la același proiect măreț. Dar va fi in-

teresant de remarcat că adeziunea la un proiect (admirația activă) și adeziunea la o operă literară (admirația pasivă) coexistă foarte rar ; aceste tipuri de adeziune tind să se înlocuiască, să se excludă, în virtutea faptului că declanșează același mecanism psihologic dar cu rezultate diferite.

Emoțiile provocate de o carte de aventuri și emoțiile resimțite trăind aceleași aventuri sînt identice din punct de vedere al excitabilității. Oamenii simpli plîng la teatru ca în fața unor nenorociri reale ; cîntecele de oaste exaltă masele ; de foarte multe ori emoția factice are capacitatea de a-i satisface pe cei ce o încearcă, nemaisimțind nevoia să le încerce pe cele adevărate. Cît privește o nație, o clasă, un individ, gustul manifest pentru litere sau arte nu a precedat niciodată o desfășurare excesivă de forțe, un entuziasm exagerat pentru o acțiune; satisfacerea pasivă a acestui gust face efortul inutil. Atena se simte epuizată după un secol de artă, cu toate că războaiele navale nu i-au decimat oamenii, pe cînd Sparta, deși grav încercată, a rezistat mult mai mult avînd o cultură aproape inexistentă. După cucerirea Corintului, rafinamentul nobilimii romane a dus la capitularea în fața tribunilor și a dictatorilor ; diletantismul clasei cristalizate sub Augustus a livrat-o fără apărare Cezarilor. Renașterea italiană a însemnat sfîrșitul formelor de guvernare republicane. Secolul lui Ludovic al XIV-lea și secolul al XVIII-lea au precedat înfrîngerea fără probleme a nobilimii și a marii burghezii de către o mînă de revoluționari. Prusia, ce nu se poate spune că avea o literatură, a salvat Germania lui Goethe și Schiller. Aceste înfrîngeri trebuiesc puse pe seama practicii artelor și nu a belșugului ; exemplul Cartaginei rezistînd în fața invaziei romane, cît și cel al Angliei, care, deși foarte bogată, și-a păstrat vigoarea, dat fiind că aici plăcerile estetice nu sînt și n-au fost niciodată altceva decît apanajul unei elite, demonstrează clar acest lucru. Germania zilelor noas-

tre duce lipsă de artişti ; Spania conchistadorilor era în aceeaşi situaţie. Exact din aceleaşi motive criminalitatea este foarte scăzută printre membrii unor profesiuni liberale, făcînd în schimb ravagii în ţările cu o cultură slab dezvoltată.

Explicaţia acestor fapte este simplă ; ea ne permite rectificarea unui punct important al definiţiei operei de artă dată la începutul acestei cărţi. Emoţia artistică nu se traduce imediat în fapte, aceasta este diferenţa dintre sentimentele de natură estetică şi cele reale, violente. Dar emoţia estetică, deşi scop în sine şi incapabilă pe moment de efecte palpabile, provoacă totuşi în timp unele efecte mult mai importante, atît prin natura ei generală cît şi prin natura ei particulară.

Repetata punere în mişcare a unei întregi categorii de sentimente de către un spectacol fictiv, de unele idei ce nu aparţin realităţii imediate, de mobiluri ce nu pot duce la acţiuni sau la decizii atenuează, cu siguranţă, prin însăşi această reiterare, tendinţa emoţiilor reale de a se traduce astfel — sentimentele estetice, lipsite, la drept vorbind, de suferinţă, plăcute şi provocabile după bunul nostru plac atunci cînd am învăţat să o facem, ne sînt de ajuns ; ficţiunea ne dispensează de acţiune. Pe de altă parte, excitaţia factice obişnuită, provocată de unele sentimente ca mila, dispreţul, entuziasmul, reveria, trebuie să tindă, ca orice exerciţiu al oricărei alte facultăţi, către intensificarea forţei acestor sentimente, către distrugerea echilibrului mental de dinainte şi alterarea conduitei în sensul uneia din aceste înclinaţii. Or, cum arta, în general, pune în joc sentimentele omeneşti cele mai puternice, cele instinctive, primitive, ţintind totodată să menţină fiinţa umană în aceste stări atavice, ea împiedică în felul acesta, la modul foarte serios, credem noi, progresul moral, dezvoltarea unor tendinţe noi conforme situaţiei sociale actuale.

Acestea ar fi efectele dăunătoare ale artei ; dar mai există și altele, acelea ce duc la modificarea pozitivă a raporturilor dintre oameni. Fericirea cuiva depinde în mare măsură și de bunăvoința celorlalți, de buna credință, de afecțiunea, de compasiunea, de ajutorul, de sprijinul de care se bucură din partea socității. Or, dacă vom căuta mobilul care poate să-i facă pe oameni să practice altruismul, vom desemna astfel simpatia, participarea pozitivă la suferința celuilalt și, implicit, refuzul de a o provoca. Cel ce asistă impasibil la torturarea dușmanilor săi nu are deloc sentimentul suferinței implicate. Dacă asemenea indivizi — în societățile primitive și în evul mediu nu puteau fi altfel — sînt învățați cu răbdare să aprecieze artele grafice, poemul epic, drama, romanul, muzica, tot ceea ce poate emoționa, îndurera fictiv, ajungînd astfel să încerce sentimentul milei, al admirației, atunci sensibilitatea lor se va accentua și le va schimba mentalitatea. Pe măsură ce vor învăța să împărtășească suferința celuilalt, cea pe care vor îndrăzni să o provoace va fi din ce în ce mai neînsemnată. Astfel arta îmblînzește moravurile, slăbind totodată sentimentele patriotice, naționale. Căci complotul insidios al artei împotriva violenței îi face pe oameni mai îngăduitori cu ceilalți și implicit incapabili de ură sălbatică. Dintre două națiuni în stare de război, cea care posedă o cultură superioară va ști să fie mai puțin dură decît cea slab dezvoltată cultural. Astfel practica delectării estetice, favorabilă solidarității între oameni, devine dăunătoare în ce privește existența unei națiuni ; în realitate, statele cele mai civilizate sînt și cele mai vulnerabile.

Acesta este aportul artei la morala socială, la morala individuală. Dacă ceea ce o constituie, înseși proprietățile generale a ceea ce este estetic, contribuie la modificarea conduitei individuale și colective, atunci categoria particulară de sentimente și idei pe care tinde să le trezească fiecare operă poate, de asemeni,

să exercite o influență benefică sau malefică asupra caracterului cititorilor sau admiratorilor respectivi. Principiul artei pentru artă, motivat logic, just și util, atîta timp cît operele sînt considerate în sine, atîta timp cît nu se ține seama decît de libertatea și prezumția necesare oricărui artist, poate să pară absurd și dăunător cînd ne gîndim că statuile, cărțile, tablourile, piesele muzicale nu există singure într-o lume deșartă. Căci dacă este adevărat că imaginile, sentimentele, senzațiile sugerate de aceste opere îi vizează pe cei a căror conduită exemplară sau condamnabilă este foarte importantă pentru ceilalți, dacă este adevărat că aceste imagini, aceste sentimente au o influență asupra naturii și puterii lor de decizie, atunci nu putem admite ideea că, socialmente, opera de artă este inocentă, fie pentru comunitate, fie, și mai important încă, pentru binele rasei. În artă, nu există un criteriu în funcție de care să se poată stabili meritul unor opere egale prin intensitatea emoțiilor exprimate și perfecțiunea formei lor ; în schimb legislatorul și antropologul dispun de unul singur. Aceștia vor împărți operele în funcție de natura sentimentelor sugerate ; cele ce trebuie să fie reprimate, pentru ca rasa sau statul să supraviețuiască, și cele care, dimpotrivă, se cer cultivate, pentru a-l face pe om mai sănătos la minte și la trup, mai nobil, mai atent la morală. Arta greacă poate fi preferată celei gotice, pictura lui Michelangelo și Tițiano picturii primitivilor, muzica lui Mozart muzicii lui Wagner, naturalismul străin celui francez doar din acest punct de vedere. Estetic vorbind, aceste manifestări artistice sînt echivalente ; socialmente însă ele pot fi subordonate între ele după criteriul utilității și nu după cel al frumuseții artistice, în funcție de o anume igienă [1] și nu de gust.

---

[1] V. Fichner, *Vorschule der Aesthetik*.

Aceste considerații ne duc la formularea definiției ultime a operei de artă, modificînd, în parte, ceea ce am afirmat la începutul acestei cărți : opera de artă este în cele din urmă un ansamblu de mijloace și efecte estetice vizînd să suscite acele emoții ce au următoarele semne distinctive : nu sînt urmate imediat de fapte, excitația este maximă dar sentimentul durerii sau bucuriei de o intensitate minimă, fiind de fapt scop în sine și dezinteresate ; opera de artă este un ansamblu de semne revelatorii pentru constituția psihologică a autorului ; opera de artă este un ansamblu de semne revelatorii pentru admiratorii săi, pe care îi exprimă și-i asimilează autorului, modificîndu-le întrucîtva trăsăturile prin natura sau calitatea ei. Estopsihologia este știința care, plecînd de la prima definiție, le dezvoltă pe celelalte, deci știința care, plecînd de la date estetice, reușește analiza și mai apoi sinteza tipului exact de mare artist, precum și a fizionomiei mai puțin clare a marilor grupuri sociale, uniți întru admirație și similaritate.

III

Critica. Astfel, din paginile de pînă acum, am avut prilejul să ne facem o idee generală despre critică ; această idee diferă, în mare măsură, de cea cu care ne-am obișnuit. Pornind de la eseurile mediocre și nesubstanțiale ale lui La Harpe, concretizîndu-se în articolele grațioase, de minimă importanță și amploare, ale domnului Sainte-Beuve, ridicîndu-se mai apoi, odată cu domnul Taine, la rangul de procedeu de anchetă socială și fiind folosită ca atare, de domnia sa, cu o incontestabilă măiestrie artistică și tehnică, în studiul dezvoltării culturale a Angliei, noua reprezentare a criticii pare să atingă, după părerea noastră, printr-o serie de noi perspective, unul din punctele

culminante ale științelor vieții, care, prin scopul și activitățile lor comune, nu sînt altceva decît o atotcuprinzătoare antropologie.

Prin sistemul special de interpretare a semnelor propus de noi, critica științifică a operelor de artă îi reactualizează pe cei ce concentrează și reprezintă umanitatea în una din cele două falange ale sale. Dacă vom considera mai întîi acea categorie de științe ce se ocupă de evoluția materiei organice, de la retorta chimistului sau fundul mărilor, prin formele ei vegetale și animale, pînă la om, de descrierea și analiza corpului, a oaselor, a mușchilor, a umorilor omenești, disecîndu-i nervii, măduva spinării, creierul, în sfîrșit sufletul și mintea ; dacă, abandonîndu-l aici pe omul individ, vom trece la acele științe care, începînd cu etnografia și urmînd cu istoria, studiază ființa socială, vom ajunge la constatarea că aceste două categorii de cunoștințe, fără îndoială cele mai importante, și cele legate de interesul cel mai apropiat fuzionează, în final, în noțiunea de om individ social, în cunoașterea deplină, biologică, fiziologică, psihologică a acelui individ ce-și pune amprenta asupra societății, ce determină, prin aderenții și semenii lui, constituirea unor grupuri importante, propagînd pe o arie restrînsă sau mai largă marile unde de admirație și de energie, insuflînd acele sentimente ce duc la comunitate de interese în sensul formării de state, a agregării umanității. Estopsihologia oamenilor de litere, psihologia biografică a eroilor nu face decît să-i concretizeze pe acești oameni, analizîndu-i și dezvăluindu-i din interior, descriindu-i și arătîndu-ni-i din exterior, conducînd o mișcare socială, constituind, ei și cei ce le seamănă, unul și ceilalți mulți, indivizi și mase, tot atîtea tablouri vii — la care s-a ajuns printr-o analiză științifică necesitînd ajutorul întregului edificiu al științelor vitale și printr-o sinteză presupunînd sprijinul total al metodei istorice și literare moderne — ce pot trece la ora actuală drept conden-

sarea maximă, riguros desăvîrşită, a cunoştinţelor din domeniul antropologiei.

Estopsihologia, ştiinţa operelor de artă în calitatea lor de semne, dublată de sinteza biografică şi istorică schiţate de noi, descrie oameni ce-au existat în realitate — ce-au avut un destin mai mult sau mai puţin fericit, ce au trăit cîndva într-un mediu anume, printre oameni la fel de concreţi ca şi ei — fiinţe omeneşti care, pentru a ne exprima ca Shylock, aveau ochi, mîini, organe, o configuraţie fizică anume, simţuri, sentimente, pasiuni, ca şi noi cei de azi. Înclinaţiile, sensibilitatea lor, mobilurile, actele, gîndurile lor, impresiile produse asupra lor de unele evenimente, dispoziţiile pe care şi le-au păstrat în ciuda vicisitudinilor carierei sînt adevărate fapte psihologice relevate de analiză, tot atît de adevărate ca acele detalii exterioare, chipul, culoarea pielei, gestica, felul cum au trăit, s-au îmbrăcat, au murit. Cine s-ar îndoi, luînd în consideraţie aceste categorii de adevăr, de superioritatea tipurilor omeneşti prezentate astfel asupra celor mai reuşite scheme de personaje fictive din roman şi teatru ?

În comparaţie cu istoria eroilor, critica ştiinţifică a operelor de artă ne furnizează informaţii mai importante şi mai sigure. În timp ce prima nu prezintă decît actul exterior şi brut, cea de-a doua ne face să pătrundem în complexitatea gîndirii şi afectivităţii celui ce l-a declanşat.

Dar istoria nu ne furnizează decît date aproximative despre ceea ce au spus şi şi-au propus personajele sale ; aceste date sînt bazate de cele mai multe ori pe mărturii inexacte, incomplete, ce alterează inconştient sau cu bună ştiinţă adevărul, şi fac ca aceste personalităţi ilustre ale trecutului să pară misterioase şi tulburi. În schimb datele de bază ale estopsihologiei au ca particularitate faptul că sînt obligatoriu şi, pentru a ne exprima astfel, automat veridice. Nici un artist nu a reuşit să rămînă în afara ope-

rei ; nici unul nu s-a gîndit, şi nici nu ar fi reuşit, să falsifice acea faţetă a naturii sale intime ce sălăşluieşte în inima fiecărei opere ; atîta timp cît artiştii se vor dedica cu ardoare nobilei sarcini de a exprima o nouă şi impresionantă ipostază a frumosului, de a surprinde sensibilitatea umană într-un punct nebănuit încă, ei nu vor reuşi, în cazul în care vor să-şi atingă scopul propus, să-şi înăbuşe grandoarea, frumuseţea, structura lor particulară ; însăşi posibilitatea unei comunicări condiţionează accesul operei la sensibilitatea celorlalţi.

Astfel, pe măsură ce civilizaţiile evoluează, pe măsură ce oamenii devin mai paşnici şi mai înţelepţi, cantitatea de energie necesară actului scade ; îndărătul naturii brute a voinţei exprimate se ascunde un fond de gînduri şi emoţii ce nu pot fi semnificate de acte. Dacă datele pur biografice ne sînt de ajuns pentru a ne explica personalitatea lui Alcibiade, a lui Alexandru Macedon şi, în mare măsură, a lui Cezar, ele sînt insuficiente în definirea structurii intime a lui Frederic cel Mare, a lui Napoleon sau a domnului de Bismarck ; trebuie să apelăm la corespondenţa şi operele literare ale celui dintîi, la memorialul, buletinele, scrisorile şi cuvintele celebre ale celui de-al doilea; cît şi la corespondenţa sau la discursurile parlamentare ale cancelarului. Or, folosirea acestor resurse ţine de domeniul criticii ştiinţifice ; astfel, aceasta rămîne, cu toţi auxiliarii ei, mijlocul cel mai eficace de cunoaştere integrală a unor personalităţi importante, personalităţi a căror glorie a însemnat o permanenţă dincolo de moarte.

În sfîrşit, surprinzînd inteligenţa ca atare, analizînd-o cu o precizie şi o adresă remarcabile, reaşezînd-o mai apoi, în urma unei atente operaţii de sinteză, în familia, patria, mediul ei, estopsihologia (sau mai bine zis anume studii particulare aparţinînd acestei ştiinţe) este chemată să verifice cele mai importante şi de ultimă oră teorii privind raportul de in-

terdependență umană : manifestarea eredității la nivelul individului, influența mediului înconjurător, geografic și social. După cum am arătat, în stadiul actual al cunoștințelor noastre, al formulării absolute a acestor teorii, ereditatea individuală și influența mediului nu se exercită cu atîta regularitate încît efectele lor să poată fi înregistrate constant și să poată fi previzibile. O anchetă minuțioasă efectuată în acest sens asupra a o sută de indivizi din toate categoriile și regiunile posibile va putea probabil aduce unele precizări în folosul criticilor și va permite calcularea, totuși cu aproximație, a efectului exercitat de aceste două forțe care acționează, desigur, asupra individului, rezultatele lor fiind însă cu atît mai puțin vizibile cu cît gradul de complexitate socială este mai mare, adică invers proporțional cu gradul de civilizație.

IV

Concluzii. Așadar, estopsihologia este o știință ; ea are un obiect, o metodă, rezultate, probleme. O analiză de tip estopsihologic se compune din trei părți esențiale : din analiza părților componente ale unei opere, a ceea ce exprimă și a modului în care exprimă ; din ipoteza psihofiziologică ce construiește cu ajutorul elementelor degajate în prima fază imaginea, reprezentarea psihicului ale cărui semn sînt, și stabilește pe cît posibil, gradul de corelare al faptelor fiziologice cu cele psihologice. În faza a treia, analistul va înlătura teoria nesatisfăcătoare a influenței rasei și mediului, teorie care nu este valabilă decît pentru epocile literare și sociale primitive ; el va socoti opera drept semnul celor cărora a plăcut, neomițînd faptul că este totodată semnul autorului ei, ajungînd astfel, în cele din urmă la definirea admiratorilor prin intermediul creației artistice.

Aceste trei faze vor furniza fiecare informațiile lor. Prima, descompunînd opera de artă în elemente studiind funcționalitatea mijloacelor eficiente de expresie și a emoțiilor conținute, va furniza un mare număr de fapte esteticii și va permite ca viitoarele generalizări ale acestei științe să plece de la o mare bază de observații. Pe de altă parte, aceste mijloace și aceste efecte, neputînd fi studiate decît prin prisma emoțiilor provocabile, vor duce la noțiuni ce țin de resortul psihologiei. Partea a doua a analizei critice se raportează de asemenea la psihologia generală cu specificația că ea ne va furniza cunoștințe privitoare la spiritualitatea acelor ființe umane ce au existat în realitate, au fost studiate în manifestările lor din exterior și sînt demne de a fi cunoscute în calitatea lor de creaturi superioare — și nu la mecanismul mental mediu. În sfîrșit, a treia categorie de cunoștințe, acelea dobîndite în urma raportării admiratorilor la operele de artă, ne va permite fundamentarea unei științe care pînă azi n-a existat decît cu numele : psihologia popoarelor. Am învățat să definim structura cititorului plecînd de la o carte, a melomanului, de la o simfonie, putînd determina în mare, dar totuși cu destulă precizie, pe de o parte, organizarea psihologică pe care o presupune admirația pentru o anumită operă de artă, iar pe de alta, frecvența acestei organizări în sînul unei grupări etnice sau sociale date. Folosind calea analizei, vom putea, de ce nu, determina, în cele din urmă — în virtutea substituirii ce poate avea loc între o emoție reală și una estetică, în virtutea slăbirii forței active ce duce, la nivelul individual sau național, la preeminența sentimentului estetic — gradul de intensitate și natura energiei volitive la un popor dotat cu o cultură și o artă superioare. Aici estopsihologia se întîlnește cu etica, tranșînd definitiv chestiunea raporturilor dintre artă și morală.

În concluzie, prin analizele sale și odată cu definirea psihologiei marilor oameni de acțiune, estopsi-

hologia instituie psihologia aplicată a popoarelor și a indivizilor. În cadrul științei, ea ocupă locul situat între estetică, psihologie, sociologie și morală. Recurgînd la metodele parafrazei, biografiei, reconstituirii mediului, pe care l-am ținut la o anumită distanță de mijloacele de analiză directe, estopsihologia izbutește reconstituirea exteriorului operei de artă și a celor ce se definesc prin operă, după ce le va fi disecat în prealabil mecanismul estetic și mental în acest scop. Referindu-ne în special la relațiile ce se stabilesc între un artist și grupul său de admiratori, am afirmat că raporturile dintre personalitatea și masele ce concură la realizarea unui țel pot fi asimilate cu raportul de dependență dintre acești doi factori. După opinia noastră, acest raport este determinat de principiul imitației ce funcționează între structuri psihice asemănătoare ; acest principiu constituie o varietate a faptului repetiției și pare să fie forma acestui fapt, propriu societății omenești mai mult chiar decît ereditatea. În sfîrșit, toate aceste procedee de sinteză și considerațiile anterioare cu privire la analiză duc la concluzia că estopsihologia completă este modalitatea cea mai eficace de care dispunem pentru a defini indivizi sau grupări omenești, deci știința ce-ar trebui să ducă la stabilirea unor legi valabile pentru omul social. Dacă această carte demonstrează posibilitatea unor asemenea lucrări și va determina apariția lor, atunci își va fi atins scopul.

APENDICE

Planul unui studiu complet de estopsihologie

După ce-am expus metoda și scopul criticii științifice, sprijinindu-ne pe un număr cît mai mare de exemple și fapte convingătoare, nu ne mai rămîne decît să trecem la aplicarea și realizarea acestora. Verificarea valabilității unei teorii și a unei metode nu stă decît în rezolvarea vreunei probleme importante. Sperăm s-o facem în curînd. Totuși, se cuvine să completăm de pe acum lucrarea noastră cu un exemplu care să-i demonstreze practic utilitatea. Iată deci planul unei analize estopsihologice complete. În acest scop, ne-am oprit la unul din geniile cele mai complexe și cuprinzătoare ale timpurilor noastre: Victor Hugo.

Vom da un fel de schemă pentru o mai bună înțelegere a lucrurilor, fără să dezvoltăm și fără să cităm.

Ea se bazează totuși pe o lectură serioasă, pe o mulțime de note și pe un articol apărut în *Revista independentă* (prima serie) în decembrie 1884.

I

ANALIZA ESTETICĂ

A MIJLOACELE

A' MIJLOACELE EXTERNE

1 Vocabularul: universal, predomină cuvintele nedefinite.
2 Sintaxa: laxă, abruptă, predomină elipsa.

3 Compoziţia : *(paragrafelor şi a operelor).*

a prin repetiţie ; variaţii pe aceeaşi idee în şiruri de fraze cu acelaşi sens.

b prin repetiţie dublă ; variaţii pe două idei contradictorii în fraze antitetice.

4 Tonul : revelator, tensionat, entuziast, bizar.

5 Procedeele de descriere :

a *a locurilor şi a oamenilor :*

a′ prin tentativă de exprimare imediată şi totală, fără detalii, cu ajutorul repetiţiilor ;

b′ prin antiteză, adică printr-o exprimare imediată şi totală coroborată cu o exprimare adjuvantă a contrariului.

b *a sufletelor :* prin descriere directă, prin explicaţii ;

c *a ideilor abstracte :* prin metafore, transpunere în imagini.

B′ MIJLOACE EXTERNE

6 *Subiectele preferate :*

a *epocile :* evul mediu, orientul antic, epoca modernă, pitorească sau hidoasă ; trăsături comune : bizarul, culoarea locală.

b *locurile :* marea, pădurile, oraşele, catedralele, castelele, cocioabele ; trăsături comune : misteriosul, tenebrosul, infinitul, coloritul, nedefinitul.

c *momentele alese* ; noaptea seara, zonele de umbră, momentele de criză, neliniştea ; aceleaşi trăsături comune.

d *personajele :*

a′ exteriorul :

. simple ; frumuseţe, urîţenie extreme ;

.. complexe ; frumuseţe malefică, urîţenie benefică ;

... costume frumoase, zdrenţe frumoase, colorit;

b′ interiorul :

. suflete simple ale căror acte se repetă ;

.. suflete complexe ale căror acte sînt antitetice ;

... suflete complexe prin schimbări brusce de atitudine.

e *subiecte abstracte :*

a′ versuri despre nimic, subiect nul ;

b′ subiecte neimportante, versuri despre toate cele, versatilitate ;

c′ dezvoltarea locurilor comune ;

d′ umanitarism, socialism, optimism, idealism și panteism vag exprimate ;

e′ aspecte grandioase, misterioase sau bizare, luate din legendă, din istorie, din viață.

B EFECTELE

(Sinteză a mijloacelor)

1 *Efect general exaltant* obținut prin :

a bogăția, strălucirea stilului ;

b neprevăzutul sintaxei ;

c neprevăzutul metaforelor și limpezimea lor ;

d coloritul foarte viu al epocilor și locurilor ;

e simplitatea personajelor ;

f umanitarism și deism optimist ;

g exaltarea tonului ;

h scoaterea în evidență a obiectelor prin antiteză.

2 *Grandoare amplificantă* obținută prin :

a procedee de repetiție ;

b absența detaliilor ;

c caracterul îndepărtat al epocilor ;

d clarobscurul locurilor ;

e simplitatea personajelor ;

f arta dezvoltărilor ascendente ;

g ton ;

h subiecte.

3 *Mister* obținut prin :

a cuvinte nedefinite ;

b elipse
c încercare de apercepţie imediată, totală, prea puţin clară ;
d epoci şi subiecte din trecutul îndepărtat ;
e) vag metafizic ;
f întunecime a locurilor ;
g ton ;
h predilecţia pentru subiecte şi situaţii în care imaginaţia nu este tulburată de fapte, poetism.

4 *Redundanţă, vid, irealism inadecvat prin simplificare :*
a vocabular ;
b prea multe repetiţii şi antiteze verbale ;
c simplitatea sufletelor ;
d epoci şi locuri vagi ;
e nesemnificaţia frecventă a subiectelor ;
f preeminenţa expresiei asupra conţinutului.

5 *Emoţie frecventă de surpriză şi suspans,* prin :
a antitetism general ;
b predilecţia pentru bizar.

6 *Emoţii accidentale şi neglijabile de realism.*

II

ANALIZA PSIHOLOGICĂ

A CAUZELE

Concluzie a analizei şi sintezei estetice : predominanţa elementului cuvînt asupra elementului idee.

Ipoteză explicativă : La Victor Hugo, se remarcă o abundenţă de cuvinte ce restrîng numărul de idei senzuale, de percepte, creind în schimb idei verbale, concepte, care prezintă caracteristicile cuvîntului însuşi, şi sînt ecoul lor lăuntric (Geiger : *Sprache und Vernunft.* Lazarus : *Leben der Seele.* Steinthal : *Grammatik, Logik*



und Psychologie. Taine: *De l'intelligence.* Renan: *De l'origine du langage).*

Fapte explicate:

1 *Prin hiperabundența de cuvinte*:

Vocabularul.
Repetiția cuvintelor, a actelor.
Variațiile pe subiecte insignifiante.
Efectul exaltant:
de grandoare
de redundanță.
Tonul.

2 *Prin caracterul absolut al cuvintelor*, altfel spus cuvîntul cuprinde o parte de abstracțiune a imaginii, absolut distinctă:

Antitetismul general (doar al cuvintelor ce pot fi *opuse*).
Sintaxa, tonul.

3 *Prin caracterul mărginit al cuvintelor*, altfel spus cuvîntul nu exprimă decît un număr redus de atribute generale, vagi, ale unei clase de obiecte:

Apercepția imediată și nedetaliată a lucrurilor.
Simplitatea personajelor.
Umanitarism și idealism general optimist.
Epoci și locuri cunoscute verbal.
Subiecte și dezvoltări verbale.
Grandoare.
Irealism inadecvat.

4 *Prin caracterul semn al cuvîntului*, altfel spus, prin faptul că un mare număr de cuvinte sînt semne pure cărora nu le corespunde nici o imagine:

Abundența cuvintelor nedefinite.
Elipse.
Metafore. (Substituirea forțată a cuvintelor-imagini cu cuvintele-semne.)
Metafizică nedeslușită.

5 *Prin caracterul exagerant al cuvintelor*, altfel spus cuvîntul prezintă caracteristicile principale ale unei categorii de lucruri la gradul cel mai înalt :

Efectul exaltant.
Tonul.
Grandoare.
Simplitatea ființelor.
Frumusețea locurilor și a oamenilor.
Dezvoltări ascendente.
Caracterul general al tensiunii.
Lipsa de grijă față de alegerea subiectului.

6 *Prin faptul că acest caracter al cuvîntului este cel mai pregnant, acolo unde nu există nici o limitare experimentală* :

Ton.
Caracterul tenebros și îndepărtat al locurilor, epocilor, subiectelor.
Mister.
Grandoare.

Verificarea acestor explicații pe o serie de opere : ele vor fi cu atît mai exacte cu cît aceste opere se vor strădui mai puțin să redea realitatea.

B INTERPRETAREA FIZIOLOGICĂ

Preeminența probabilă a elementelor figurate ale limbajului și a celei de a treia circumvoluții frontale în organismul cerebral al lui Victor Hugo.

III

ANALIZA SOCIOLOGICĂ

A DETERMINAREA CATEGORIILOR DE ADMIRATORI (Franța, 1830 — 1888)

Referitor la poeme : Literați, cititori.

Printre literați : toți romanticii, toți parnasienii,

cîţiva naturalişti, un număr mic de romancieri idealişti, nici un critic remarcabil, ziarişti.

Printre cititori: foarte mulţi tineri instruiţi.

Vînzare: mediocră în ce priveşte romanele şi considerabilă în ce priveşte poemele.

Referitor la drame: Literaţi, cititori, oameni de lume.

Printre literaţi: romanticii, mai puţin parnasienii, nici un naturalist, cîţiva romancieri idealişti, nici un critic, majoritatea autorilor de foiletoane dramatice şi a ziariştilor.

Printre cititori: un număr redus de tineri foarte instruiţi.

Printre oamenii de lume: cei nu prea înclinaţi către lectură, parizienii care merg regulat la teatru.

Succesul reprezentaţiilor în scădere.

Referitor la romane: Literaţi, cititori.

Printre literaţi: romanticii, parnasienii, cîţiva naturalişti, majoritatea scriitorilor idealişti, toţi autorii de romane foileton, cîţiva critici, ziariştii.

Printre cititori: foarte mulţi, în special femeile şi oamenii mai simpli.

Vînzare enormă: în special *Mizerabilii*, la publicul obişnuit, şi *Omul care rîde*, la publicul literat.

(În străinătate, 1830—1888.)

Insucces şi o lipsă de înţelegere totală, afară de Anglia, unde are un discipol, pe Swinburne, şi Italia.

Succes mediocru chiar în aceste două ţări.

B INFORMAŢIILE FURNIZATE DE ANUMITE CARŢI PENTRU ANUMITE CATEGORII

Referitor la poeme: Predomină în special mijloacele ţinînd de vocabular, de compoziţia prin repetiţie şi antiteză,

de tonul tensionat și entuziast, de metafore, de epoci, locuri, momente caracteristice, de subiecte lipsite de importanță (impregnate de grandoare), de un idealism optimist confuz, de efecte de redundanță și simplificare, alternînd cu exagerarea grandiosului și misteriosului.

Referitor la admiratorii respectivi : Predomină acele particularități psihologice ce corespund mijloacelor și efectelor pe care contează Victor Hugo : verbalism prin supraabundență de cuvinte, caracterul absolut al cuvintelor, caracterul lor mărginit, exagerant etc. Această similitudine este foarte marcată la literații ce sînt totodată și cei mai entuziaști admiratori ai lui.

Caracterul verbal, general, al întregii literaturi poetice franceze contemporane, la care se adaugă variațiile individuale ; verbalismul lui Swinburne.

Referitor la drame : Predomină în special : (mijloace) epocile și locurile particulare, personajele preferate, versatilitatea subiectelor ; (efecte) efectul exaltant, grandoarea amplificatoare, redundanța, vidul, irealismul.

Referitor la admiratorii respectivi : Verbalism, caracteristicile absolute și limitate ale cuvîntului. Irealismul caracteristic al publicului de teatru și al autorilor — poeți dramatici ; preferință acordată decorurilor și nu personajelor. Simplitate în gîndire. Puerilitate și senzualitate, atonie.

Referitor la romane : Predomină : (mijloace) un vocabular și o sintaxă particulare, compoziție, ton, procedee de descriere ; locuri, momente, personaje, subiecte grandioase, un umanitarism ceva mai deslușit ; (efecte) exaltare, grandoare, mister, irealism mai puțin pronunțat, suspans și surpriză, realism de circumstanță.

Referitor la admiratorii respectivi : Verbalism ; toate caracteristicile cuvîntului ; o cantitate mai redusă de idei nonverbale, sau, mai ales în rîndurile publicului, frecvența unor sentimente umanitariste și socialiste verbale și de neaplicat în practică.

CONCLUZII

Între 1830 și 1886 majoritatea literaților francezi de prestigiu au preferat, în mai mare sau mai mică măsură, ideile verbale ideilor reale; cititorii au manifestat aceeași preferință, mai atenuată totuși, în special la tineri; amatorii de teatru sînt în general atonici și de o inteligență mediocră caracterizată printr-o lipsă a simțului realității, printr-o lipsă de experiență și o inconsecvență aproape totale, dublate de o serioasă predilecție pentru mijloacele emotive pur senzuale: decorurile, costumele, puterea de expresie sonoră a cuvintelor.

Cititorii mai simpli preferă verbalismul exaltat ce se traduce printr-un idealism optimist confuz și umanitarist, neconfirmat și nedeterminat de experiență printr-o ideologie simplă.

Aceste fapte psihologice au un caracter național. Ar fi simplu să demonstrăm acest lucru plecînd de la faptele sociale și istorice ale epocii noastre; ele vădesc în special incapacitatea politică a poporului muncitor, scăderea nivelului intelectual al claselor avute și practicarea, mai mult sau mai puțin asiduă, a romantismului de către majoritatea literaților noștri de azi.

SINTEZE

1 Sinteza artistică fragmentată în cadrul analizelor;
2 Sinteza biografică finală;
3 Sinteza sociologică: grupul romantic; grupul romantizanților; fenomene generale ale verbalismului național.

CUPRINS

Redactor : DENISA COMĂNESCU
Tehnoredactor : VICTOR MAŞEK

Bun de tipar 14.III.1981. Coli tipo 8,5.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1519 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr.89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România